8b
ND
623
.G5
B6
1908

nstler-
Monographien

Giorgione und Palma Vecchio

von Max von Boehn

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 94

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

94

Giorgione und Palma Vecchio

1908
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Giorgione und Palma Vecchio

von Max von Boehn

Mit 110 Abbildungen

1908

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Giorgione.

Giorgione.

Ein Geheimnis umhüllt Giorgione, den Menschen und sein Werk, ein seltsames Rätsel. Wir kennen seinen Namen, seine Stellung in der Geschichte der Kunst, seinen Einfluß auf Zeitgenossen und Nachfolger; von dem Menschen aber wissen wir nichts, von dem Künstler wenig. Vasari, Ridolfi und andere haben ihm eine Biographie erfunden, fassen wir sie aber fest ins Auge, so entschwindet er uns mehr, als daß wir ihn greifen, das Jahr seiner Geburt ist ungewiß, seine Abstammung von einer vornehmen Familie ein Märchen, das Todesjahr, welches die alten Autoren angeben, falsch. Seine Fresken waren ein Menschenalter nach ihm schon zerstört und von seinen Staffeleibildern sind uns verbürgt nur drei überliefert, alle drei verputzt, übermalt, restauriert. Unsere ganze Kenntnis baut sich auf diesen Ruinen auf, aber sie genügen, um den Künstler zu bewundern, den Menschen zu lieben. Die Sonne hinter Wolken verborgen, ferne Gipfel aber vergoldet ihr Glanz, das Blühen ringsum verkündet ihre Kraft. Am Ausgange des Mittelalters steht er als der Herold, welcher in einer neuen Kunst eine neue Zeit verkündigt; auf ein Jahrhundert glänzender Versprechen schickt er sich an, die herrliche Erfüllung folgen zu lassen, aber er geht dahin, kaum daß er sein Werk begonnen, flüchtig wie die Morgenröte; das Gestirn, welches den leuchtenden Tag heraufführt, heißt Tizian. Wie ihren Lieblingen allen, gab die Natur ihm zu dem Genie auch Schönheit und Anmut und von allen Losen das beneidenswerteste, einen frühen Tod. Bedeutenden Leistungen folgen große Aufträge, einer schönen Gegenwart leuchtet eine glänzende Zukunft, da wird er abgerufen und vollendet sein Leben jünger als Raffael oder Mozart: in dem Alter, in dem andere beginnen, hört er auf. Er hat die Schwelle des Mannesalters nicht überschritten, sein Leben aber, sein Werk war vollendet. Er hat der Kunst seiner Zeit seinen Namen gegeben, nicht er allein, sein Lehrer, seine Schüler, Freunde und Feinde malten giorgionesk, war es doch ein Bekenntnis zur Natur, zur Farbe, zur Freiheit.

Die Beschreibung seines Lebens beginnt mit einem Fragezeichen, wir wissen nicht genau, wann er geboren wurde; da aber Vasari angibt, der Künstler sei 34 Jahre alt geworden und wir jetzt durch die vor einigen Jahren von A. Luzio veröffentlichten Dokumente wissen, daß er im September oder Oktober 1510 starb, so muß es 1476 oder 1477 gewesen sein. Ridolfi, welcher seine „Meraviglie dell'arte“ 1648 veröffentlichte, ist der erste, welcher Giorgione in Zusammenhang mit der vornehmen Familie der Barbarelli, die in Castelfranco zum Patriziat gehörte, bringt und P. Coronelli hat dann 50 Jahre später den Maler zu einem Kind der Liebe gemacht, entsprossen der flüchtigen Neigung eines Barbarelli zu einem Landmädchen in Vedelago. Die Zeitgenossen, wie Isabella d'Este und ihr Korrespondent Taddeo Albano, der Graf Castiglione, der Kunstfreund Marc Antonio Michiel (der Anonimo des Morelli), vor allem allerdings die Signoria selbst in Aktenstücken der Jahre 1507 und 1508 nennen ihn nie anders als Zorzi, Zorzo oder Zorzon, er selbst schreibt sich in einem uns erhaltenen Dokument aus dem Jahre 1508 „Zorzon de Castelfrancho“, in anderen „Zorzi da Castelfrancho“. Vasari, sein erster Biograph, weiß nichts von einer vornehmen Herkunft des Künstlers, im Gegenteil, er sagt, daß er von einer bescheidenen Familie stamme, Giorgio getauft worden sei, wegen seiner Schönheit und Größe aber Giorgione (der große Georg) genannt worden wäre. Nun verdanken wir Georg Gronau die Kenntnis einer Urkunde, welche die Existenz eines gewissen Johannes dictus Zorzonus, der aus Vedelago stammte und in Castelfranco wohnte, für das Jahr 1460 verbürgt. In dieser Persönlichkeit werden wir wohl mit Recht den Vater oder Großvater unseres Künstlers suchen dürfen und wissen nun auch, daß das Derivat Giorgione (im venezianischen Dialekt in Zorzone verunstaltet) einen Eigennamen und nicht nur ein schmückendes Beiwort bedeutet.

Am Wohnsitze des Vaters verlebte der Künstler seine Kindheit. Castelfranco, eine kleine, damals mit betürmten Mauern umgebene Stadt, liegt in einer hügeligen Ebene;

Abb. 1. Giorgione: Madonna mit den Heiligen Antonius und Liberalis. Kirche in Castelfranco. Nach einer Photographie von Carlo Naya in Venedig. (Zu Seite 21.)

der Horizont, begrenzt im Norden durch die fern im Duft aufsteigende Kette der Alpen, senkt sich nach Süden zur Adria; zieht er dort den Blick in die Höhe, so lockt er ihn hier in unermeßliche Weite. Die anmutige Umgebung der stillen kleinen Stadt mit ihren grünen Auen und rieselnden Wassern, den kühlen Schatten ihrer Bäume und Büsche, pflanzte in des Kindes Gemüt die Liebe zur Natur und öffnete seinen Sinn für die Seele der Landschaft. Erinnerungen der Heimat und ihres traulichen Friedens begegnen

Abb. 2. Giorgione: Madonna mit den Heiligen Antonius und Liberalis. Ausschnitt. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 21.)

wir denn auch in den besten Bildern des Meisters, die Landschaft in „Adrast und Hypsipile“ mit den wuchtigen Mauern, dem breiten Graben, dem grünen Buschwerk mag die unmittelbare Umgebung der Burg von Castelfranco darstellen; Szenerien, wie diejenige der „Feldmesser“ mit dem Ausblick von der Höhe ins Tal und dem Anstieg zu schrofferen Felsen boten sich zwanglos in den Vorbergen der Alpen, nur wenige Stunden nördlich der Heimat.

Starke Eindrücke mag der jugendliche Giorgione auch in der Nachbarschaft empfangen haben. Castelfranco, damals der Wohnsitz eines berühmten Condottiere, des Tuzio Costanzi, der Katharina Cornaro von Zypern nach Venedig geleitet hatte, liegt mitten zwischen Asolo und Treviso, zu dessen Gebiet es gehört. Treviso war damals eine bedeutende und wichtige Stadt mit einem Verkehr von Reisenden, der Anregung genug bieten konnte, war es doch auf dem Wege von Venedig nach Deutschland eine wichtige Station, wo die Kaufleute aus dem Reich und die Pilger, die nach dem Heiligen Lande

Abb. 3. Giorgione: Die sogen. Familie des Künstlers. Venedig, Palazzo Giovanelli. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 28.)

zogen oder von dorther kamen, und es waren vornehme Leute mit großem Gefolge darunter, Aufenthalt nehmen mußten. Die trevisanische Mark war wegen ihres Luxus, der Eleganz ihrer Bewohner und ihrer prunkvollen Feste in ganz Italien berühmt. Zu den regelmäßig wiederkehrenden Spielen und Tänzen der schönen Trevisanerinnen strömte die Blüte der männlichen Jugend von weither bis von Venedig und von Verona zusammen und auch an bedeutenden Menschen war kein Mangel gerade zu der Zeit, als Giorgione vom Knaben zum Jüngling heranreifte. Mit großem Pomp hatte Kaiser Friedrich III. im Jahre 1468 in der Kathedrale zu Treviso den Francesco Rolandello

aus Asolo zum Dichter gekrönt, in demselben Treviso, in dessen Dominikanerkloster Francesco Colonna, der gelehrte Poet, von 1455 bis 1472 lebte und seine Hypnerotomachie verfaßte. Giorgione konnte Ippolita Lelio, die in diesem berühmten Roman als Polia verherrlichte Nichte des Bischofs Teodoro Lelio, noch selbst kennen und wird in dem großen Saal des bischöflichen Palastes und in der Loggia de' Nobili a S. Michele jene Fresken bewundert haben, die Poliphilo so eigentümlich und visionär als Bilder des Altertums beschreibt. Es waren Chiaroscuro-Malereien, die damals so beliebten Triumphe darstellend, welche ein gewisser Donatello im Auftrage des Ermolao Barbaro, Bischofs von Treviso, vor 1453 ausgeführt hatte, Fresken, die bald solchen Ruf erlangten, daß der Bischof von Zara sich die Zeichnungen kommen ließ, um danach seinen Palast mit

Abb. 4. Giorgione: Die morgenländischen Weisen. Kaiserl. Gemäldegalerie, Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 29.)

ähnlichen Werken zu schmücken. Kein Wunder, daß der für das Altertum schwärmende Colonna sie bis ins Detail samt allen Figuren und Geräten in seinem Roman beschrieb und abbilden ließ. Vielleicht haben sie unseren Künstler angeregt, als er später in Venedig Fresken ausführte, deren Beschreibung sich liest, wie ein Text zu den herrlichen Holzschnitten der Hypnerotomachie.

In Treviso residierte damals auch jener Alchimist, der als Graf Bernhard von der Mark eine so legendäre Berühmtheit erlangen sollte, ist er es doch, der, um den Stein der Weisen zu finden, die ganze damalige Welt durchmaß, von Schweden und Schottland bis nach Spanien und zum Heiligen Land; der seine Herrschaften verkaufte und sein Vermögen opferte, um schließlich als Greis das Ziel seines Strebens und Forschens zu erreichen. Nach seinem eigenen Geständnis gelang es ihm im Jahre 1481

den Stein der Weisen zu finden und viermal darzustellen, jene „prima materia", die „den Menschen mit solchem Verstand zieret, daß er sich darüber in sich selbst erfreuet", wie der alte deutsche Kommentator sich so artig ausdrückt; die edel und gut und darum reich und glücklich machte. Er starb im Jahre 1490 und sein Geheimnis, das er mit ins Grab nahm, haben Generationen von Alchimisten vergebens zu ergründen versucht.

Ob wohl eine Kunde von diesem Mann, der den Kreis des Wissens seiner Zeit vollendet hatte, und dessen Ruhm wie ein tiefer Schatten durch die nächsten Jahrhunderte fallen sollte, zu dem Knaben gedrungen ist? Anziehender jedenfalls wird Asolo dem Heranwachsenden gewesen sein, wo eine entthronte Herrscherin Hof hielt, wo Katharina Cornaro des fernen Zypern gedachte, dessen Krone sie so lange getragen. 1472 mit Jacob II von Lusignan vermählt, schon im darauffolgenden Jahre Witwe, beklagt sie 1474 den Tod ihres einzigen Sohnes und tritt nach einer unruhigen und wechselvollen Regierung, deren Lasten und Verantwortlichkeit die Proveditoren Venedigs auf sich nehmen, ihr Inselreich an ihre Mutterstadt ab. Am 14. Mai 1489 traf sie, feierlich empfangen, wieder in Venedig ein und hielt zwei Monate später, am 20. Juli, mit einem Gefolge von 80 Personen, darunter 36 Kavaliere, Hofdamen und Pagen von Adel, ihren Einzug in Asolo, dem Ruhesitz, den ihr die Signoria angewiesen. An Stelle der finsteren alten Residenz erbaute sie sich eine herrliche Villa mit großen Gärten und machte ihren kleinen Hof zum Mittelpunkt eines auserlesenen Kreises schöner und geistvoller Männer und Frauen, deren Tage in heiteren, künstlerisch verherrlichten Festen verliefen. Das Hochzeitsfest, welches die Königin 1494 einer ihrer Hofdamen gelegentlich deren Vermählung mit Florian de Montagnana ausrichtete, hat Bembo ausführlich beschrieben, die Unterhaltungen, welche er Gismondo, Perottino, Lisa, Berenice und Lavinello führen läßt, versetzen uns mitten in diesen Kreis anmutiger Jugend, die über die Liebe scherzt, weil sie die Liebe regiert. Schöne Gedanken und zärtliches Empfinden wurde da gefühlt, gesungen und getanzt und dem verfeinerten Gebaren des Hofes gesellte sich die derbere Lustigkeit des Volkes, für welches der Altersgenosse Giorgiones, der in Asolo geborene Antonio Colbertaldi, seine Schwänke schrieb, die im Karneval überall im Ort und in der Umgegend aufgeführt wurden. Wie gern denkt man sich da unter den Mitwirkenden auch den jungen Giorgione, der ja schön und begabt gewesen sein soll und dessen Beziehungen zu der Königin, die er später gemalt hat, recht wohl bis in seine Jugend zurückreichen können.

* * *

Form und Gestalt, die Giorgione den Ruinen in seinen Bildern gibt, sprechen dafür, daß er niemals die Reste antiker Monumente, an denen Italien doch so reich ist, gesehen haben kann, so muß er wohl, ohne weitere Reisen gemacht zu haben, die Idylle der kleinen Stadt, in der er aufgewachsen war, mit Venedig vertauscht haben. Er betrat damit den größten Schauplatz, den die damalige Welt zu bieten hatte, eine Weltstadt, die zugleich eine Weltmacht war. Die Portugiesen hatten den Seeweg nach Ostindien gefunden, der Genuese eine neue Welt entdeckt, und während die Türken der Königin der Meere eine Besitzung nach der andern entrissen, verbündeten sich auch die Großmächte des Kontinents: Deutschland, Frankreich und Spanien zu ihrem Untergang. Aber in diesen Jahren, die den Sturz Venedigs von seiner Höhe drohten, in denen die Unbesiegte ihre Feinde zweimal bis an die Lagunen vordringen sah, entwickelten sich in ihrem Schoß neue Industrien, entfaltete sich glänzenderer Luxus. Berühmt schon wegen seiner Gläser, seiner Spiegel, seiner Spitzen wird Venedig nun auch ein Vorplatz der eben erfundenen Buchdruckerkunst, ja, es fixiert nicht nur den Gedanken, sondern auch den Klang; von jeher ein Sitz schöngestimmter Musik, erfindet es den Notendruck und Venedigs berühmte Vokalmusik, die Barkarolen seiner Schiffer, die Madrigale seiner Schönen werden zum Handelsartikel, beschäftigen fleißige Hände und füllen leere Börsen. Prachtliebe und Genußsucht führen in Venedig den Osten und den Westen zusammen,

Abb. 5. Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi.
Nach Zanettis Radierung. (Zu Seite 32.)

seine Gesellschaft ist tonangebend, seine Tracht Mode; der Luxus der ganzen Welt schwelgt hier in prunkenden Festen, in den Genüssen einer alten und raffinierten Kultur. Hier berührten und verschmolzen sich die Gegensätze des Orients und des Abendlandes und den Äußerlichkeiten eines genußfrohen Daseins, der Farbenpracht seiner Erscheinung lieh die auf den Wogen schwimmende Märchenstadt den Schimmer ihres goldigen

Abb. 6. Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi.
Nach Zanettis Radierung. (Zu Seite 32.)

Lichtes, den verklärenden Glanz ihrer leuchtenden Luft, den zitternden Reflex ihrer ruhelosen Wässer.

Seit zwei Menschenaltern hatten die Künstler Venedigs danach gestrebt, dieser herrlichen Natur ihr Geheimnis abzulauschen und wie verschieden die Arbeiten dieser Vivarini und Bellini auch untereinander sein mögen, eins ist ihnen wie ihren Schülern gemeinsam: die Freude an der Farbe. Das dem Morgenland stets mehr als dem Abend-

land zugewandte Venedig übernahm von den Orientalen die Luſt an allem Bunten, ſeine Kirchen und Paläſte überzogen ſich mit ſchillernden Moſaiken, Wände und Boden ſchmückten ſich mit Inkruſtationen köſtlichen farbigen Marmors und die unbefangene Freude an der ſchönen Umgebung ließ die Maler Venedigs dieſe Farbenpracht auf ihre Palette übertragen. Sie ſahen das Leben ſchön, reich und freudig, das Daſein voll Ent-

Abb. 7. Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi.
Nach Zanettis Radierung. (Zu Seite 32.)

zücken, ſo wurde, was ſie malten, ein Feſt, in dem ſchöne Menſchen eine glückliche Gegenwart wie eine endloſe Wonne genießen. Langſam und allmählich ſchreitet die venezianiſche Kunſt des Quattrocento zur Wahrheit, zur Natur vor. Was in den Arbeiten der älteren Vivarini noch ſteif und hölzern, kleinlich und ängſtlich iſt, wird bei den Bellini anmutig und natürlich, jene ſcheinen in der Konvention zu erſtarren, dieſe halten an der überlieferten Form wohl noch feſt, aber ſie füllen ſie mit Leben. Der hiera-

tischen Strenge nehmen sie die Feierlichkeit nicht, aber sie fügen die tiefe Empfindung, die warme Andacht hinzu, es bleibt alles wirklich und doch scheint es erst bei ihnen wahr zu werden.

Von den drei Bellini war es Giovanni, welcher der Natur am nächsten kam.

Sein Kolorit verliert die spröde Buntheit der Vorgänger und gewinnt jenen warmen Schimmer wirklichen Lebens, den erst Luft und Licht der Farbe geben, so daß er eine

Abb. 8. Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi.
Nach Zanettis Radierung. (Zu Seite 32.)

bis dahin ungekannte Harmonie der Gesamtwirkung erreicht. Dabei war er von rastlosem Streben erfüllt, er kennt keinen Stillstand, bis in das höchste Alter schreitet seine Entwicklung fort. Er war ein Vierziger, als er sich der neuen Technik der Malerei mit Ölfarben bemächtigte und sie zu höchster Vollendung brachte und er war schon ein Greis, da lernte er von einem Jüngling, der sein Schüler war. Giovanni Bellini hat der venezianischen Kunst neue Bahnen gewiesen und ihr seine Individualität so stark aufgeprägt, daß länger als ein Menschenalter in Venedig kein Bild gemalt wurde, das nicht in Farbe und Auffassung die Spuren seines Einflusses zeigte, eines Einflusses, dem

sich selbst Gegner wie Alvise Vivarini nicht entziehen konnten. So war niemand mehr zum Lehrer geschaffen, als er, und aus seiner Schule sind denn auch die Künstler hervorgegangen, welche der venezianischen Malerei den alles überstrahlenden Ruhm sichern.

Auch Giorgione gehörte zu den Schülern Giovanni Bellinis, Ridolfi berichtet es

Abb. 9. Tizian: Maria mit dem Kinde. (Sog. Zingarella.) In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 37 u. 62.)

und die Bilder des Meisters geben die Bestätigung. Zur Zeit, als Giorgione nach Venedig kam, waren dort schon bedeutende Künstler tätig, die wie Carpaccio und Cima da Conegliano, ursprünglich aus anderen Schulen, jener der Vivarini, dieser des Bartolommeo Montagna, hervorgegangen, sich endlich doch der freieren Richtung des Gentile und des Giovanni Bellini angeschlossen hatten und Seite an Seite konnte er in der

Werkstatt Giovanni Bellinis mit Tizian, Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo und anderen arbeiten. Wie lebhaft muß da nicht der Wettstreit der strebenden Talente gewesen sein, wie stark der gegenseitige Einfluß! Das Beispiel der Genossen lehrt ja oft eindringlicher als der Rat des Meisters. Und wunderbar — derjenige unter ihnen, welcher den stärksten Einfluß auf die andern ausübt, welcher nicht nur die Genossen in seinen Bann zwingt, sondern seine Weise auch den Alten, den Fertigen aufdrängt, ist der jüngste von allen, ist Giorgione aus Castelfranco. Wie übermächtig muß diese Persönlichkeit gewesen sein, wie bezaubernd, wie so ganz unwiderstehlich! Im Schaffen seines Meisters nennt man die letzte Periode, die seines vollendetsten Könnens, die giorgioneske, so abhängig zeigt sich hier der Lehrer vom Schüler, und wenn Dürer im Jahre 1506 an Pirckheymer aus Venedig schreibt, daß ihm jetzt nicht mehr gefalle, was er vor elf Jahren, bei seinem ersten Aufenthalt, dort gesehen habe, so vermuten wir in diesem Falle gern, daß diese Äußerung unter dem starken Eindruck von Giorgiones neuem Stil getan wurde! Mit dem größten Maler der Folgezeit, mit jenem, der die Kunst vollendet, so weit Menschenwerk vollendet sein kann, mit Tizian, verbindet Giorgione eine so innige Gemeinschaft, eine so vollkommene Übereinstimmung in Empfinden und Können, daß schon die Zeitgenossen ihre Werke verwechselten. Dem Genius des Jünglings fiel von selbst zu, was zu erringen den Lehrer die angestrengte Arbeit von Jahrzehnten gekostet hatte, er erscheint und ist vollkommen.

Giovanni Bellini hatte der neuen Kunst die Wege bereitet, er hatte ihr in einer neuen Technik die vollkommensten Hilfsmittel des Ausdrucks geschaffen, er gab ihr Schönheit und Anmut, aber erst Giorgione gab ihr die Seele. Jenen machte das Denken

Abb. 10. Tizian: Marienbild (sogenannte Kirschenmadonna). In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 37.)

Abb. 11. Tizian: Die Eitelkeit des Irdischen.
München, Alte Pinakothek. (Zu Seite 37.)

groß, diesen das Fühlen reich; jener beobachtete, er empfand, dessen Bilder sind Schilderungen, die seinen Erlebnisse, Giorgione wurde zum Befreier der Kunst, denn an Stelle der Überlieferung setzte er die eigene Persönlichkeit, er sprengte die Fesseln, welche die Kunst so eng an die Kirche banden, er überwand die alten Götzen, und der neuen Form, die er schuf, gab er neuen Inhalt: eine schöne Menschlichkeit. Weit fort von den prunkenden Festen prächtiger Farben, welche die anderen der Natur nachschrieben, weit fort aus der lauten Welt lärmender Genüsse, welche allen gemein ist, führt er die Seele in ein Reich, das er geschaffen, das ihm allein gehört, das Ziel der Sehnsucht, das Wunderland der Harmonie, die Heimat ewiger Schönheit, dauernden Glücks.

Abb. 12. Tizian: „Die himmlische und die irdische Liebe". In der Galerie Borghese zu Rom.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 38.)

Die Werke der Alten sprechen zum Auge, sie wissen zu unterhalten und verstehen zu erfreuen, sie wenden sich an den Verstand, sie überreden, ja überzeugen — Giorgione ist unverständlich, er unterhält nicht und ist schwer zu fassen, aber der tiefe poetische Gehalt seiner Bilder bemächtigt sich unwiderstehlich der Empfindung, Seele spricht da zu Seele, Rätsel des Gefühls erwachen, flüchtige Schatten eines Unerreichbaren, nie Gewesenen tauchen auf und verschwinden wie Träume, unerklärlich und unaussprechlich. Giorgiones Bilder erklären nichts und erzählen nichts und doch, oder eben darum ist ihr Gehalt nicht auszuschöpfen, unmittelbar offenbart in ihnen der Künstler das volle zitternde Bangen der eigenen Seele, er gibt Unendliches, denn er gibt sich selbst. Giorgione ist ein Dichter, die Farbe sein Gedicht. Vorgänger und Zeitgenossen hatten es im Kolorit zu Kraft, Frische und Reichtum gebracht, Giorgiones Kolorit ist von höherer, feinerer Harmonie, die Farbe wirkt bei ihm für sich allein, abgesehen von Form und Inhalt der Darstellung, ein voller Akkord harmonischer Töne. Er gibt ihr die Leuchtkraft und die Wärme des Sonnenscheins und jene seltsame Glut, die das Inkarnat von innen heraus zu röten scheint. Die Natur hat für ihn keine Geheimnisse; wie sie modelliert er in weichen, verschmelzenden Umrissen, wie

sie gebietet er dem Zauber des Halbdunkels und durchflutet seine Schöpfungen mit Strömen blendenden Lichtes, goldig glänzender Luft. Giorgione hat die Kunst, die er überkam, bereichert und gesteigert, aber erst durch die Empfindung, die er ihr mitteilte, hat er sie vertieft und verfeinert.

Dieses neue Element einer starken Wirkung ist die Landschaft.

Sie war vor ihm und doch scheint er sie entdeckt zu haben. Schon die älteren Venezianer, vorab die Bellini und ihre Schüler, haben den Vorgang, den sie zu schildern hatten, mit Vorliebe ins Freie verlegt, aber mit der ihnen eigenen Freude am Gegenständlichen sahen sie nur Einzelheiten in der Natur. Sie lösten sie gleichsam in ihre Bestandteile auf, aus denen sie dann etwas Neues zusammensetzten. So entstanden unter ihren Händen pittoreske Landschaften, welche durch ihre Überfüllung mit Details unruhig, unnatürlich, ja völlig unwirklich wurden. Bizarre Architekturen, deren Aufbau mit einem Formenreichtum ausgestattet ist, wie ihn die Wirklichkeit gar nicht erlauben würde, werden zu einem Hintergrund zusammengedrängt, dessen Erfindung um so willkürlicher ist, als

Abb. 13. Vinc. Catena: Krieger die Madonna verehrend.
London, National Gallery. (Zu Seite 38.)

er mit dem Vordergrund gar nicht zusammenhängt. Die Menschen, welche diese Landschaften bevölkern, sind für sich erfunden, sie gehören gar nicht in sie hinein, so wenig, wie sie in ihnen leben könnten. Der Vordergrund stellt die Figuren auf ein Pflaster, welches eine Schranke vom Hintergrund trennt, und da der Mittelgrund fehlt, wirkt das Ganze wie ein Theater voll bunter Kulissen, hübsch und lustig, aber unwahrscheinlich.

In der Technik allerdings bringen die Künstler es schon bis zur Bewältigung schwieriger perspektivischer Probleme, ja manche, wie Gentile Bellini, Marco Basaiti, Antonello da Messina finden gerade daran ihre Freude, auch die Luftperspektive wird bis zur Naturwahrheit vervollkommnet, das Material ist bereit, es harrt nur des Meisters.

Dieser Meister war Giorgione.

Er als erster sah in der Natur mehr, als eine Sammlung schöner Formen, er verliert sich nicht mehr in der verwirrenden Menge der Einzelheiten, ihm offenbart sich die Natur als ein Ganzes. Die Bellini schilderten die Natur mit der nüchternen Wahrheitsliebe des Chronisten, Giorgione betrachtete sie mit der Seele des Dichters, ihm wurde sie ein Instrument der Empfindung, ein Echo der Stimmung. Er erfaßt sie in der

Tiefe und da findet er in ihr sich selbst, wie in einem Spiegel. Er zum erstenmal begriff im Gegensatz zur Weltanschauung des Mittelalters Natur und Mensch nicht als etwas gegensätzlich sich Befeindendes, sondern als eine unauflösliche Einheit und er fand damit für die Malerei das neue Verhältnis zur Natur, welches für die geistige Fortentwicklung der Menschheit in Wissenschaft, Dichtung und Kunst den Endpunkt des Mittelalters und den Anfang der neuen Zeit bezeichnet. In seiner Malweise hat er sich kaum von der seines Lehrers entfernt, er malt wie ein Quattrocentist, aber er empfindet wie ein Mensch des Cinquecento. Seine Darstellung gilt nicht mehr dem bunten Schein der Dinge, er erkennt im Licht die Seele der Natur, in den wechselnden Erscheinungen

Abb. 14. Cariani: Der Bravo. Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 38 u. 54.)

der Atmosphäre das belebende Element der Landschaft. In der tiefsinnigen poetischen Auffassung, im Zauber seines Kolorits gibt er uns dann im Zusammenklang von Landschaft und Mensch das höhere Kunstwerk. Aber aus der Fülle seiner malerischen Schönheiten, aus dem Brausen der reich orchestrierten Farbe klingt der Unterton verhaltener Seufzer, blickt die Schwermut träumerischer Sehnsucht. Adolf Bayersdorfer hat für diesen Eindruck, welchen die Werke Giorgiones geben, schöne Worte gefunden, wenn er sagt: „Seine Bilder sind wie Träume von einem andern Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen wie alte Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem andern Stern, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechtes zusammenhanglos zum Bewußtsein erwacht und riefen nach Erklärung. Sie erwecken Ahnungen in der Brust des einzelnen, die der Gesamtheit gehören.“

Giorgiones Leben steht auf der Wende zweier Zeitalter, seine Kunst entwickelt sich während des Kampfes zweier Weltanschauungen. Aus der öden Monotonie der Wünsche und Pflichten, aus der Einseitigkeit geistiger Bevormundung, in welcher die Kirche den Menschen gefangen hielt, befreit ihn der Humanismus in die Allseitigkeit geistiger Interessen außerhalb der Kirche. Die Renaissance, welche den Menschen lehrte, das Leben zu lieben, stürzte ihn in Zweifel und Ungewißheit, denn die Kirche gebot, es zu verachten und wer die Kirche verließ, gefährdete das ewige Heil seiner Seele. So geht ein Zug der Unruhe durch die Zeit, jene tiefe Trostlosigkeit, die jedem Übergang anhaftet, der zwischen ein Altes, Überlebtes aber Geheiligtes und ein Neues, Unreifes aber Begehrtes gestellt, wählen soll und die Kraft der Entscheidung nicht findet; der Himmel der Theologen war für die Menschen leer, aber in der Welt der Sinne fror ihre Seele. In Giorgiones Kunst, die wie die letzte herrlichste Blüte des Quattrocento alles in sich ver-

Abb. 15. Dosso Dossi: Nymphe und Faun. Florenz, Pitti.
Nach einer Originalphothographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 38.)

eint, was die Meister einer untergehenden Zeit an Tiefe der Auffassung und Schönheit der Form erreicht hatten, die wie in einem Brennpunkt alles sammelt, was bei den andern einzeln leuchtet, kommt dieses Suchen, diese Unsicherheit in jenem Zug des Seltsamen und Rätselvollen zum Ausdruck, der durch alles geht, was Giorgione geschaffen. Er verrät uns in dem Künstler den hochpoetischen Schwärmer, der abgekehrt von Welt und Zeit in Schweigen und Stille flieht, um seinen Idealen nachzuträumen.

Hat Giorgione Ereignisse darzustellen, so wird ihm das nur ein Vorwand, um in einer herrlichen Gegend schöne Menschen zusammenzuführen, Menschen, die an dem, was geschieht, gar keinen Anteil nehmen, die in sinnender Ruhe sich tiefem Nachdenken hingeben, wehmutsvoll, weltvergessen, wunschlos. So werden Giorgiones Bilder zu Seelenzuständen, die ein Zauber in Farben bannte, Stimmungsbilder aus dem Traumland, sie offenbaren ihre Geheimnisse dem Gefühl, sie verschließen sie dem Verstand. Wie Lionardos Kunst ist auch die Giorgiones wesentlich Seelenmalerei und da beide, um das gleiche Ziel zu erreichen, ähnliche Wege einschlagen, mehr malerisch als zeichnerisch modellieren, den

festen Kontur in unbestimmte Nuancen auflösen, mit einem Wort der Wiedergabe des Helldunkels den stärksten Akzent leihen, so hat man Lionardo einen bestimmenden Einfluß auf Giorgione zugeschrieben. Vasari, der in der ersten Ausgabe seiner Biographien betont, wie Giorgione eigentlich nur der Natur nachgeeifert habe, läßt ihn in der zweiten Auflage dann von Lionardo lernen. Wenn sich dieser in den ersten Monaten des Jahres 1504 nun auch in Venedig aufhielt und es nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich ist, daß Giorgione den großen Mann persönlich kennen gelernt hat, so macht Morelli doch mit Recht geltend, daß Giorgione damals Gemälde Lionardos gar nicht habe kennen lernen können und die Zeichnungen des Meisters allein haben seine malerische Technik doch wohl kaum beeinflußt! Unabhängig voneinander führte der Entwicklungsgang der Kunst beide Meister auf denselben Weg.

* * *

Bei der Betrachtung der Werke des Künstlers stehen in erster Reihe drei Bilder, es sind die einzigen, deren Echtheit von den Tagen Giorgiones an nie bezweifelt wurde: ein Altarbild in Castelfranco, ein Bildchen im Besitz des Principe Giovanelli und eines in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien. Unter ihnen gebührt jenem in Castelfranco nach Vorwurf, Größe und Bedeutung der Vorrang. Es ist die Madonna mit den Heiligen Franziskus und Liberalis, wie man annimmt, 1504 oder 1505 im Auftrag des Condottiere Tuzio Costanzi als Altarbild für die Familienkapelle ausgeführt, während der Künstler denselben Raum gleichzeitig auch mit Fresken schmückte. Das zum Aufbau der Komposition angewendete Schema ist das überkommene der venezianischen Altarbilder, aber die sakral feierlichen Typen der älteren Kunst sind zu Individuen geworden.

Abb. 16. Lor. Lotto: Die Lebensalter. Florenz, Pitti.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 39.)

Abb. 17. Pordenone: Drei Halbfiguren. Florenz, Casa Buonarotti.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 39.)

Während sonst die Madonna von der Welt abgesondert, aber nicht getrennt, in einer geschlossenen Nische oder mit Vorhängen verhängten Dekoration erscheint, ist sie hier auf teppichbekleidetem Hochsitz (Abb. 1, 2), der vorn das Wappen der Costanzi zeigt, mit ihrem göttlichen Kind dem Himmel näher gebracht, als der Erde, auf der zwei jugendliche Heilige die Wächter ihres Thrones bilden. Durch den ungewöhnlich hoch genommenen Horizont zieht der Hintergrund den Blick in eine Landschaft von sonniger Heiterkeit, zu Burgen und Ruinen und in unabsehbar weite Meeresfernen. Die kunstvolle Nuancierung des Lichtes, welches in einer Parallelbewegung zu dem architektonischen Aufbau des Bildes, aus der halben Helle, in der es die beiden Heiligen umdämmert, sich zu warm goldigen Schimmer um das Haupt der Madonna verklärt, betont und steigert zwanglos und natürlich das Indiehöheleiten der Empfindung. Der Jungfrau, dem Kind, den Heiligen eignet in ihrer holden Jugend eine unvergleichliche Anmut und Natürlichkeit in Stellung und Ausdruck und doch haftet dem Bilde trotz seiner Schönheit ein Zug von Melancholie

Abb. 18. Giorgione: Schlafende Venus. Dresden. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 43.)

Abb. 19. Tizian: „Venus von Urbino". In der Galerie der Uffizien zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 45.)

und Trauer an, der die Seele ganz still macht. Auf dem jungen Weib liegt die Mutterschaft wie ein schweres Schicksal, das sie noch nicht ganz fassen kann, und ihr zur Rechten und Linken die beiden Jünglinge sind hier nebeneinander vereinigt, während nichts sie miteinander verbindet, als der Raum. In tiefes Sinnen verloren, hängt jeder seinen eigenen Gedanken nach, wie versunken in eine schmerzliche Gewißheit: Es gibt nur ein Nebeneinander, kein Miteinander, jedes Menschen Schicksal ist es, immer so ganz allein zu sein. Hat der Künstler das ausdrücken wollen, oder sollten die Gestalten der heiligen Jungfrau, in deren Haltung soviel Demut liegt, des heiligen Franz „des großen Liebenden" und des heiligen Liberalis, der so stolz und fest in seiner schimmernden Rüstung dasteht, jene Eigenschaften symbolisieren, deren Vereinigung aus dem Menschen erst den wahren Christen macht: den demütigen Glauben, die alles duldende Liebe, die standhafte Zuversicht? Die Figur des heiligen Franz scheint der Künstler dem Altargemälde Giovanni Bellinis von S. Giobbe entlehnt zu haben, in der so überaus reizvollen Gestalt des heiligen Liberalis dagegen gab er Eigenes. Eine alte Trevisaner Tradition wollte wissen, daß der heilige Franz Giorgiones Bruder, der heilige Liberalis aber den Künstler selbst

Abb. 20. Die zwei Hirten.
Bruchstück einer alten Kopie nach einem verlorenen Bilde Giorgiones. Budapest.
(Zu Seite 45.)

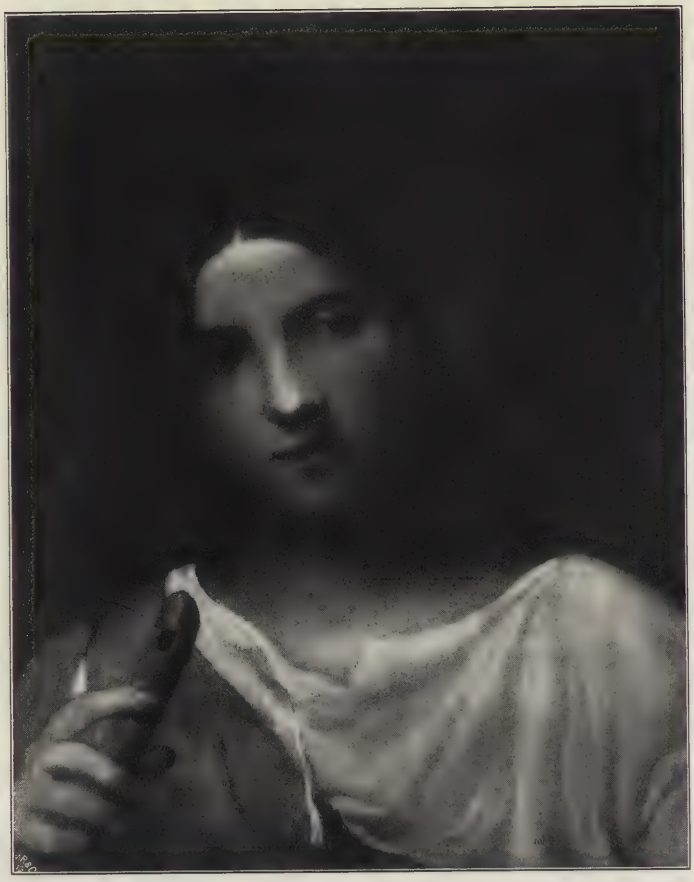

Abb. 21. Giorgione: Hirtenknabe. Galerie in Hamptoncourt.
(Zu Seite 45.)

darstelle. Dem sei, wie ihm wolle, — da die Überlieferung den Bau der Kapelle wie ihre Ausschmückung mit dem frühen Tode von Tuzio Costanzis Sohn in Zusammenhang bringt, wird man in dem Bild dieses ritterlichen Jünglings wohl die künstlerische Erinnerung an den schönen, 1504 vor Ravenna gefallenen Matteo Costanzi erblicken dürfen. Wollten ja doch auch Crowe und Cavalcaselle eine Ähnlichkeit entdeckt haben zwischen dem Ritter des Bildes (sogar seiner Rüstung) und dem Ritter auf einem Sarkophag, welcher auf dem Kirchhof in Castelfranco als das Grabmal des jungen Costanzi bezeichnet wird. Eine Ölskizze auf Holz, die Figur des heiligen Liberalis mit einigen Änderungen in den Details wiederholend, befindet sich, aus der Sammlung Mariettes stammend, jetzt in der National Gallery in London. Sie galt erst für ein Werk von Raffael und wurde dann als Originalentwurf Giorgiones betrachtet, indessen sehen jetzt die neuesten Beurteiler wie Frizzoni, G. Gronau und J. P. Richter nur noch eine Kopie nach der Pala in Castelfranco in ihr, mit der Einschränkung allerdings, daß der bedauernswert schlechte Zustand des Stückes jedes Urteil außerordentlich erschwere. Es existieren noch zwei Wiederholungen der gleichen Figur in der Sammlung des Herzogs von Sutherland und in der Galerie Czartoryski in Krakau.

Um sich zu vergegenwärtigen, welchen Fortschritt diese Gestalt in der Kunst bedeutet, betrachte man z. B. den heiligen Georg auf Alvise Vivarinis Altar im Kaiser Friedrich-Museum. Im Vergleich mit der leichten Grazie, der natürlichen Anmut Gior-

Abb. 22. (Correggio?): S. Sebastian.
Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.
(Zu Seite 45.)

giones, wie roh, wie hölzern, wie unteroffiziermäßig sind da Haltung und Erscheinung! Oder man ziehe die Schöpfungen Gleichzeitiger heran, etwa Dosso Dossis heiligen Georg auf der Conversazione in Modena und sehe, wie der Künstler am Modell klebt, wie plump die Stellung, wie häßlich die Verkürzung des Gesichts in der ungeschickten Kopfhaltung herausgebracht ist. Lorenzo Lottos heiliger Liberale auf dem Hochaltar in S. Christina bei Treviso ist Giorgiones Gestalt direkt nachempfunden, freilich ohne die Beseelung erreichen zu können, welche dieser Meister seiner Figur gab. Da, wo Lotto aber frei schafft, wie weit entfernt er sich da in ähnlichen Gestalten von aller Anmut, man betrachte z. B. die bis zur Affektation legere Haltung des heiligen Georg auf dem Altargemälde in S. Bartolommeo zu Bergamo, oder den vierschrötigen plumpen S. Liberale desselben Meisters in Recanati. Nahe verwandt dagegen zeigt sich gerade in der Wiedergabe dieses Ritters Giorgione mit Cima da Conegliano, welcher in einer Conversazione der Madonna mit sechs Heiligen aus der Dragankapelle der Carità in Venedig in dem äußerst links stehenden S. Georg eine Figur hingestellt hat, die, wenn das Bild, wie Rudolf Burckhardt will, zwischen 1496 und 1499 entstanden ist, sehr wohl für Giorgione vorbildlich gewesen sein mag. Betrachtet man dann wieder Bilder wie Cimas Madonna mit den Heiligen Georg und Jakobus in Caen oder desselben Madonna mit Johannes Baptista und Maria Magdalena im Louvre, so wird man in der leichten und gefälligen Komposition, in den poetischen Landschaften der Hintergründe geneigt sein, eine Einwirkung von Giorgiones Pala in Castelfranco zu erkennen. War Cima wirklich in der Bellinischen Werkstatt eine Art Vorarbeiter, so würde eine Wechselwirkung der beiden Meister ja ohnehin nahe genug liegen.

Das Gemälde in Castelfranco ist leider schlecht erhalten, ist es doch fast ein dutzendmal restauriert, ja unlängst erst, wie Morelli sich ausdrückt, von dem Venezianer Fabris „gräßlich überschmiert“ worden. Bei einer dieser Restaurationen — die unter anderem ein-

mal den Restaurator G. G. Lorenzi den heiligen Liberale mit einem Vollbart verschönen ließ!? — ist auch das Verschen verschwunden, welches, wie überliefert, einst von des Malers Hand geschrieben, auf der Rückseite des Bildes zu lesen war:

Vieni Cecilia
Vieni, t'affretta
Il tuo t'aspetta
Giorgio.

Die Legende sah in der Madonna des Bildes: Cecilia, die der Künstler liebte und deren süße Erscheinung er mit aller Holdseligkeit und Unschuld umkleidet hat, die ein glühendes Herz in die Geliebte hineinsieht. Daß zarte Bande den Künstler und sein Modell verknüpften, ist um so eher wahrscheinlich, als das Köpfchen der jungen Frau mit dem schmalen Oval, mit der feinen geraden Nase, den regelmäßigen Zügen, dem sinnenden Ernst der niedergeschlagenen Augen in Giorgiones Werk wiederkehrt, z. B. gleich in jenem rätselhaften kleinen Bild, welches Marc Antonio Michiel 1530 bei Gabriel Vendramin sah und welches vor einigen Jahrzehnten für 27000 Lire aus der Galerie Manfrin an den

Abb. 23. Blatt aus van Dycks Skizzenbuch.
Mit einer Zeichnung nach Giorgiones Christus das Kreuz tragend in der Kirche San Rocco zu Venedig.
Chatsworth, Herzog von Devonshire. (Zu Seite 46.)

Principe Giovanelli gelangte. An seiner Deutung haben die Biographen sich die Köpfe zerbrochen, man nannte es schließlich: die „Familie des Giorgione“ (Abb. 3), bis endlich Wickhoff den Vorwurf der Darstellung in einer Erzählung aus Statius' Thebais fand, der berichtet, wie der König Adrast die aus Lemnos vertriebene Hypsipile findet, welche sich als Amme an den Hof des Königs von Nemea vermietet hat.

Wir sehen in einer duftigen Landschaft einen Jüngling, schön, reichgekleidet, in der Haltung die Kraft in der Anmut verratend, von ihm, durch einen Wasserlauf getrennt, ein junges kaum bekleidetes Weib mit einem Kind. Der Vordergrund glänzt im Sonnenlicht, während in der Ferne ein Gewitter herandroht, durch einen grellen Blitz verkündet. Ein Zwiespalt der Natur, welcher das Unausgeglichene, Rätselhafte in den Beziehungen dieser Menschen noch mehr hervorhebt. Wo weilen die Gedanken der beiden? Ihre Blicke achten nicht der Natur um sie her, noch des Unwetters, auch treffen sie einander nicht; wie über Raum und Zeit hinweg scheinen sie das Unendliche zu suchen, sie verkünden eine unbewußte Trauer, wie sie der Jugend, die ein frühes Ende erwartet, so oft eigen ist. Wollte der Künstler hier ein Bekenntnis aussprechen, oder war es wirklich nur die Illustration einer Erzählung, um die es ihm zu tun war? Das Bild ist wie ein Gesang, dessen Töne der Wind entführt, ohne Zusammenhang, aber voll Schönheit und Schwermut, das Geheimnisvolle verleiht ihm nur größeren Reiz, tiefere Wirkung; alles ist Stimmung, alles Poesie.

Mit diesem Gemälde eroberte Giorgione der Kunst ein neues Reich und wurde der Schöpfer einer neuen Gattung, er gab damit der modernen Malerei das früheste Land-

Abb. 24. Giorgione: David mit dem Haupt des Goliath.
Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien. Photographie-Verlag von Fr. Bruckmann in München. (Zu Seite 47.)

Abb. 25. Kopie eines verlorenen Bildes von Giorgione:
Lucretia Borgia läßt ihrem Söhnchen das Horoskop stellen. Galerie in Dresden.
Photographie-Verlag von Fr. Bruckmann in München. (Zu Seite 47.)

schaftsbild und zugleich durch die lyrische Note, die darin vorklingt, das erste Genrebild, die erste Pastorale. Er erfüllte damit das Sehnen seiner Zeit. Wie hätte das greuelvolle Zeitalter der Borgia, das um des geringfügigen Besitzes weniger Quadratmeilen willen unerhörte Frevel begehen sah, in den Menschen nicht die Sehnsucht nach einer besseren, reineren, friedevolleren Welt erwecken sollen und in der Tat, sie dürsteten danach. Sannazaro, der sie ein Arkadien sanfter Hirten und Schäfer sehen ließ, Bojardo und Arioſt, die sie in das Zauberreich der Romantik führten, Giorgione, der sie in das Neuland seiner Ideale erlöste, sie wurden zu Propheten, deren Tun die Bekenner in Scharen nachahmten, wenige Jahrzehnte nur und alles war voll Schäfergedichte, Ritterepen und „giorgionesker" Bilder. — Dieses Gemälde hat sehr gelitten, noch als es aus der Galerie Manfrin an seinen jetzigen Besitzer überging, erhielt es vom Restaurator ein ganz anderes Aussehen.

Auf dem dritten Gemälde, jenem in der Wiener Galerie, sehen wir drei Männer in einer Gegend, über die der Abend hereinbricht, noch liegt Sonnenglanz auf der fernen Stadt, der Hain aber, in welchem die drei sich befinden und zumal der Fels zur Seite beginnen schon in Dunkel zu versinken. Einen Greis und einen Mann erblicken wir in sinnendem Gespräch, von ihnen abgewandt, tätig, einen dritten, einen Jüngling in der Blüte der Jahre (Abb. 4). Hubert Janitschek hat in feinsinniger und geistreicher Weise das Bild dahin ausgedeutet, daß der Künstler in den drei verschiedenen Menschenaltern ebensoviele Weltalter habe darstellen wollen. In dem Alten mit Buch sieht er den Repräsentanten der antiken Philosophie oder Kosmologie, bei dem der Maler wohl an Aristoteles gedacht habe, in dem Orientalen aber die philosophische Wissenschaft des Mittelalters, die durch arabische Namen beherrscht wird wie Averroes, Avicenna, welche jedoch auf der antiken Philosophie bzw. Aristoteles fußen, in dem Jüngling endlich die Forschung der Renaissance mit ihrer Abneigung gegen die logische Formel und die Schematisierung der Begriffe. Sie ist es, die entdeckungsfreudig, voll Mut und Initiative die Welt wieder mit

eigenen Sinnen zu schauen wagt und aus eigener Kraft nach Erkenntnis des Lebens strebt. Marc Antonio Michiel, der das Bild 1525 in der Sammlung des Taddeo Contarini sah, nannte es die drei Philosophen und berichtet, daß es von Sebastiano del Piombo vollendet worden sei. Wir wissen jetzt durch Wickhoff, daß der Darstellung ein

Abb. 26. Giorgione(?): Caterina Cornaro. Mailand, Sammlung Crespi.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 49.)

Sujet aus Virgils Äneis zugrunde liegt, daß die drei Äneas, Evander und Pallas darstellen, welche den Platz des künftigen Kapitols besuchen. Unser Verständnis für das Gegenständliche des Bildes ist dadurch allerdings wesentlich genug gefördert worden, um mit Bewunderung inne zu werden, wie der Künstler aus dem wenig interessanten Vor-

wurf das allgemein Menschliche herausgeholt hat, wie er in dem historischen Vorgang Ewigkeitszüge zu finden und wirksam zu betonen wußte. Der ehrwürdige Greis, der reife Mann, beide so nachdenklich und untätig, der Jüngling dagegen ganz seiner Arbeit hingegeben, hie Jugend, dort Alter, hie Hoffnung, dort Resignation, dazu die Abendstimmung der sinkenden Sonne, welche das Dunkel des Felsens, über den nur noch einzelne Lichter huschen, zu mächtiger Wirkung vordrängt, das alles gibt einen Klang von wehmütigem Ernst, den die darüber gebreitete Schönheit nur um so eindrucksvoller macht.

Giorgiones Hauptwerke, seine Fresken, sind untergegangen. Er hat in der Kapelle Costanzi in Castelfranco den Heiland und die vier Evangelisten gemalt, aber diese

Abb. 27. Tizian: Porträt eines Edelmannes (sog. Ariost).
London, National Gallery. (Zu Seite 49.)

Malereien, sowie jene, mit denen er die Fassaden der Paläste Soranzo, Loredano, Flangini, Grimani, seines eigenen Hauses am Campo di S. Silvestro und des Fondaco dei Tedeschi schmückte, sind längst den zersetzenden Einflüssen der feuchten Luft Venedigs erlegen; sie waren schon halb zerstört, als Vasari sie kaum ein Menschenalter nach des Künstlers Tode sah, ja Michel Angelo Biondo, der sein Buch von der Malerei doch 1549 in Venedig selbst schrieb, erwähnt den Künstler überhaupt nicht mehr. Aus den erhaltenen Beschreibungen läßt sich erkennen, daß es sich bei den Kompositionen Giorgiones um Dekorationen großen Stils handelte, die auf prächtige Gesamtwirkung und malerische Schönheit ausgingen. Er warf eine Scheinarchitektur über die Wand, öffnete weite Blicke in Säulenhallen, füllte die gemalten Nischen mit Gestalten von Rittern und

Reisigen, auch mit nackten Körpern und spannte darüber einen Fries mit Köpfen, Trophäen und dergleichen, oder er überzog die ganze Fassade mit Grottesken in Chiaroscuro; sein eigenes Haus wies Musiker, Dichter, Gruppen spielender Kinder auf, während andere mythologische Szenen, wie Bacchus, Venus, Mars zeigten. Eine unerschöpfliche Phantasie paarte sich bei ihm mit einem starken Schönheitsgefühl und lebhaftestem Farbensinn, um Schöpfungen hervorzubringen, die, groß stilisiert, leuchtend gefärbt, einer starken Wirkung sicher waren. Daß sie dem Maler in Venedig rasch den ersten Platz sicherten, beweist schon der Umstand, daß der kaum Dreißigjährige allen anderen Künstlern vorgezogen wurde, als es sich darum handelte, das Kaufhaus der Deutschen mit Fresken zu schmücken. Wider Willen mußte sie sogar ein Pedant, wie Vasari, loben, der, überhaupt den Venezianern nicht freundlich gesinnt, hier Werken gegenüberstand, die, nur auf Schönheit ausgehend, ihm nichts erzählten. Er bekrittelt, daß im Gegenständlichen weder Sinn noch Ordnung herrsche, muß aber doch zugeben, daß alles vorzüglich gemacht und glänzend gemalt sei, für eine auf bloße Raumfüllung ausgehende, rein sinnenfällige Dekoration gewiß das höchste Lob.

Unter all diesen Fresken galten diejenigen am Kaufhause der Deutschen für sein Meisterwerk, legt Francisco de Hollanda in seinen 1538 mit Michelangelo geführten Unterhaltungen diesem doch ein hohes Lob derselben in den Mund; sie sind außerdem auch dadurch wichtig, daß ihre Daten urkundlich feststehen. Der Fondaco dei Tedeschi, den der Plan Jacopos de Barbari zeigt, brannte in der Nacht vom 27. zum 28. Januar 1505 ab und wurde auf Befehl des Rats von Giorgio Spavento und Antonio Abbondio detto Scarpagnino nach Entwürfen des Girolamo Tedesco mit einem Kostenaufwand von mehr als 30 000 Dukaten wieder aufgebaut. Im April 1507 war der Neubau unter Dach, welcher Zeitpunkt wohl auch ungefähr den Beginn der malerischen Ausschmückung bezeichnen wird. Am 1. August 1508 wurde das neue Gebäude feierlich eröffnet (von den deutschen Kaufleuten wegen der hohen Mieten aber erst im Dezember 1510 bezogen), die Fresken (Abb. 5, 6, 7, 8), welche Giorgione unter Beihilfe des Morto da Feltre und Tizians ausführte, waren aber erst am Ende des Jahres fertig. Giorgione hatte die Hauptfassade am Canal grande, sowie die Wand gegen den Rio del Fontico und den Hofraum übernommen, Tizian, der hier als Gehilfe des Meisters erscheint und dessen Name bei dieser Gelegenheit zum erstenmal öffentlich genannt wird, die Wände der Süd- und Ostseite, an welcher der Haupteingang von der Straße lag. An diese gemeinsame Arbeit der beiden großen Künstler knüpfen sich allerhand Anekdoten. Tizians Arbeit habe den weitaus größeren Beifall gefunden und boshafte Freunde hätten Giorgione zumal zu der herrlichen Figur der Judith, welche über dem Portal zu sehen war, Glück gewünscht und gesagt, daß ihm noch nie etwas so gelungen sei, wie gerade diese Gestalt. Da habe Giorgione dann bitter gekränkt zugeben müssen, daß diese Tizians Werk sei, er habe seinen Schüler zwar mit den Worten anerkannt, daß Tizian schon im Mutterleibe Maler gewesen sein müsse, um in so jungen Jahren so Bedeutendes leisten zu können, aber er habe ihn aus seinem Hause entfernt und der Kummer, sich überflügelt zu sehen, habe ihm das Herz gebrochen. Das sind wohl alberne Geschichtchen, aber da Lodovico Dolce, der seinen Dialog über die Malerei 1557 gleichsam unter Tizians Augen schrieb, sie berichtet, so mag immerhin ein Körnchen Wahrheit darin sein, wenn auch vielleicht nur in dem Sinne, daß Tizian sich durch seine Mitarbeit an den Fondaco-Fresken einen hervorragenden Platz unter den Künstlern Venedigs errang und im Sinne von Menschen wie Dolce, Vasari, Ridolfi konnte das natürlich nicht ohne Neid, Eifersucht und Mißgunst seitens der schon Anerkannten geschehen; wie sollten sich auch Naturen wie diese Anekdotenkrämer zu der Höhe erheben können, von der aus ein Velasquez, ein Liszt neidlos nicht nur, sondern fördernd auf die Leistungen anderer blickten!?

Nach Beendigung der Arbeit wurden, da sich anscheinend Schwierigkeiten bei der Honorierung ergaben, andere Künstler zur Schätzung berufen; Giovanni Bellini bestimmte sie, es waren Lazzaro Bastiani, Vettor di Mattio und Vittore Carpaccio. Sie taxierten das Werk auf 150 Dukaten, Giorgione erhielt aber nur 130. — Nichts von

alledem ist erhalten, das „liebevoll suchende Auge", wie Jakob Burckhardt so hübsch sagt, findet bloß noch Flecken an der Mauer; einige Figuren nur, die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts noch zu erkennen waren, hat Zanetti, allerdings in das Rokoko umgewertet, in seinen Radierungen aufbewahrt.

Die spärlichen Reste von Fresken, welche in einigen Häusern Castelfrancos, unter anderem auch im sogenannten Wohnhause des Giorgione gezeigt werden, gehen sicher nicht auf den Künstler selbst zurück.

Die Sammlung der Wiener Akademie bewahrt ein Bildchen, von der Mauer auf Leinwand übertragen, stark beschädigt, übergangen und gefirnißt, welches Giorgione zugeschrieben wird. Wäre dieses echt, wogegen nicht nur die Tracht des Jünglings mit den weißen Hemdärmeln, der wie ein Nazarener aussieht, spricht, so hätten wir hier statt eines Pasticcio aus dem neunzehnten Jahrhundert den Rest eines Freskobildes des Meisters,

Abb. 28. Schule des Pordenone: Christus im Grabe. Treviso, Monte di pietà. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 53.)

aber es wäre ihm auch dann nur ein Affektions- kein Kunstwert mehr zuzuerkennen.

Bei den spärlichen Nachrichten, die uns von dem äußeren Leben des Künstlers aufbewahrt sind, hat es einen eigenen Reiz, zu wissen, daß Giorgione lange Zeit am Fondaco dei Tedeschi, dessen Sensale Gentile und Giovanni Bellini waren, gearbeitet hat. Hat doch für die Kapelle des gleichen Gebäudes Dürer damals (im Jahre 1506) sein berühmtes Rosenkranzbild gemalt und dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die beiden Künstler, der deutsche Grübler und der welsche Träumer, hier einander begegnet sind. Wenn Dürer an Pirckheymer schreibt: „es sind so viel ärtiger Geselln unter den Walchen, die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es eim am Herzen sanft sollt thun, vernünftig Gelehrt, gut Lautenschlaher, Pfeifer, Verständig im Gemäl und viel edler Gemut, recht Tugend von Leuten, und thund mir viel Ehr und Freundschaft", so wird man sich gern vorstellen, daß zu diesen liebenswürdigen Künstlern und nicht zu den „verlogen diebisch Böswicht", von denen in Dürers Brief später die Rede ist, auch Giorgione gehört hat, es würde wenigstens zu dem Bilde passen, welches Vasari

Abb. 29. Tizian: Das Konzert. Vermutlich ursprüngliches Aussehen. (Zu Seite 54.)

von ihm entworfen hat. Danach war der Künstler eine sonnige Natur, einer, der alle Menschen bezauberte, dem die Herzen zuflogen, dessen großes musikalisches Talent, dessen gesellige Gaben ihm den Zutritt zu den ersten Kreisen öffneten, einer jener wenigen, die unvergessen bleiben, so daß die Klage über seinen Verlust nach Jahrzehnten noch nicht verstummt war.

Der allgemeine Beifall, den Giorgiones Fresken fanden, verschaffte ihm einen großen Staatsauftrag: er sollte ein Gemälde im Audienzsaal des Gran Consiglio im Dogenpalast ausführen. Man glaubt, es handele sich um jenes 1577 bei dem großen Brande zugrunde gegangene Fresko Tizians, welches darstellte, wie Kaiser Friedrich Barbarossa dem Papst bei seinem Einzug in die Markuskirche den Fuß küßt, es sei dies Gemälde von Giorgione zwar begonnen, von Tizian aber vollendet worden; andere vermuten in dem unfertigen Bilde in Kingston Lacy, dem Urteil Salomos, das für diesen Saal bestimmte Werk. Dem sei wie ihm wolle, die Ausführung war dem Künstler nicht beschieden, er starb im Herbst 1510, ein Opfer der Pest. Die bekannte Geschichte, daß Giorgione an gebrochenem Herzen gestorben sei, weil Pietro Luzzo, genannt Morto da Feltre, sein Schüler, ihm die Geliebte entführt habe, ist eine Sage, mit der erst Ridolfi 150 Jahre nach des Künstlers Tode die an äußeren Erlebnissen so arme Lebensgeschichte aufgeputzt hat, sie gehört zu jenen Anekdoten, die töricht oder sentimental dem Philister um so willkommener sind, als sie ihm die Genugtuung geben, auch das Genie in den Bereich seines Alltags, seiner eigenen Trivialität hinabziehen zu dürfen.

Girolamo Priuli und Marino Sanudo, welche in ihren Diarien so unendlich viel Material zur Lokalgeschichte Venedigs aufgespeichert haben, erwähnen den Tod Giorgiones nicht. Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua, die berühmte Kunstsammlerin, hatte davon gehört und schrieb am 25. Oktober an Taddeo Albano, ihren Kommissionär in Venedig, um ein Bild aus dem Nachlaß des Künstlers zu erwerben, nicht lange vor diesem Tage also muß er gestorben sein. Wahrscheinlich machte die Pest, die damals in

Abb. 30. Tizian: Das Konzert. Florenz, Pitti. Jetziges Aussehen.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 54.)

Venedig wütete und manch anderen Künstler seine Rettung in der Flucht finden ließ (Tizian begab sich nach Padua, Sebastiano nach Rom), seinem Leben ein vorzeitiges Ende. Vermutlich starb er im Pestlazarett auf der Insel Poveglia und fand ein Massengrab mit den übrigen Opfern der Seuche. Dadurch erhält auch die ebenfalls von Ridolfi stammende Nachricht, die Barbarelli hätten seine Leiche nach Castelfranco übertragen und in ihrer Familiengruft beigesetzt, einen hohen Grad von Unwahrscheinlichkeit.

* * *

Giorgione war gegangen, sein Stil blieb. Die Schöpfungen des Meisters müssen alsbald den Beifall des kunstverständigen Publikums gefunden haben, sahen wir doch schon, daß die Markgräfin von Mantua, die stets nur das Beste zu erwerben trachtete, sich um ein Bild Giorgiones bemühte, und Graf Castiglione, der zu Giorgiones Lebzeiten am Hofe von Urbino weilte, nennt ihn in seinem berühmten Buch, dem Cortigiano, welches schon 1518 verfaßt, doch erst 1528 zum erstenmal gedruckt wurde, neben Lionardo da Vinci, Mantegna, Raffael und Michelangelo als Meister eines besonderen Stils hoher Vollkommenheit. Das setzt voraus, daß der Ruf des Künstlers weit über den Umkreis venezianischen Gebiets hinausgedrungen war, ja, daß Werke seiner Hand schon ihren Weg in die Sammlungen fremder Kunstfreunde gefunden hatten. Das Genre, das er eigentlich erst geschaffen, das Staffeleibild kleineren Umfangs mit Darstellungen mythologischer Vorgänge innerhalb stimmungserfüllter Landschaften, das durch die Dar-

stellung eines schönen, ruhigen, gelassenen Daseins das Auge erfreuend zum Genuß einlud, war ja dazu bestimmt, seinen Platz in Haus und Kabinett zu finden, im Gegensatz zu den religiösen Kompositionen, die, der Andacht geweiht, einen Platz für sich allein beanspruchten. In die Intimität des täglichen Lebens versetzt, schmeichelten sie sich mit ihrem poetischen Gehalt, der die Phantasie beschäftigt, das Gemüt fesselt, in das Herz des Besitzers, dessen Seele mit unwiderstehlichem Zauber in ganz neue Gebiete verlockend, weit ab von jenen längst vertrauten Pfaden, die ihn die Bilder heiliger Geschichten führten, weit ab von Sicherheit und Gewißheit auf den schwankenden Boden wechselnder Empfindung, wo Stimmungen hausen, rätselvoll und unheimlich, verlorene Klänge fern geahnter Harmonien, Schatten nur nie erblickter Gestirne.

Abb. 31. Tizian: Das Konzert. Ausschnitt.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 54.)

Nicht nur die Kunstfreunde allein, auch die Künstler unterlagen diesem Zauber der Kunst Giorgiones. Sein Einfluß erstreckte sich über den ganzen Kreis der venezianischen Maler seiner Zeit und der unmittelbar folgenden, er ist dem Sonnenlicht zu vergleichen, das auf bewegtes Wasser fällt, jede Welle scheint eilig ein Stückchen des Glanzes davontragen zu wollen und doch ist alles nur erborgtes Gold, ein schwacher Abglanz des großen himmlischen Lichtes. So rettet nach Können und Vermögen ein jeder in seine Bilder hinein, soviel er von der Tiefe der Auffassung, der innigen Beseelung, dem leuchtenden Kolorit des ganz Großen fassen und begreifen kann und was bei den persönlich Mitstrebenden noch Nacheiferung ist, wird bei den Späteren, den schon aus zweiter Hand Empfangenden, zur bloßen Nachahmung.

Die frühen Werke Tizians, Palma Vecchios, Sebastianos del Piombo sind wie ein Spiegel, der das Bild Giorgiones rein und klar zurückwirft, sie zeigen in Auffassung

und Ausführung neben den individuellen Zügen der eigenen Persönlichkeit einen so starken Einschlag von der Kunst und dem Können Giorgiones, sie sind so erfüllt von seinem Geist, der persönliche Anteil und Einfluß des Meisters erscheint in ihnen so mächtig, daß manche unter ihnen lange für Originale Giorgiones gegolten haben. Heute noch sind wir über die Anfänge dieser vier Künstler nicht eingehend genug unterrichtet, um sie in allen Fällen streng auseinanderhalten zu können, sie verschwimmen in einem Nebel, durch den nur die Sonne Giorgione leuchtet. Man vergegenwärtige sich einige frühe Madonnen Tizians, wie die Zingarella (Abb. 9) oder die Kirschen-Madonna (Abb. 10), das Konzert im Pitti oder manche seiner Porträts, wie den sogenannten Arioſt aus Cobham Hall, den sogenannten Arzt Parma in Wien, die Verherrlichung des heiligen Markus in der Sakristei von S. Maria della Salute, die Herodias der Galerie Doria; die Eitelkeit des Irdischen in München (Abb. 11); man denke z. B. an Palma Vecchios Francesco Querini in der Galerie

Abb. 32. Giorgione(?): Bildnis einer Unbekannten. Rom, Galerie Borgheſe. Nach einer Originalphotographie von D. Anderſon in Rom. (Zu Seite 54.)

Abb. 33. Giorgione(?): Apollo und Daphne. Venedig, Seminario patriarcale. Nach einer Originalphotographie von D. Anderſon in Rom. (Zu Seite 55.)

Querini-Stampalia, die Lautenspielerin in Alnwick Castle, das Dichterporträt der National Gallery in London, an Sebastianos Violinspieler aus der Galerie Sciarra, um die Schwierigkeiten zu verstehen, die sich bei dem Mangel der Bezeichnung, wie glaubwürdiger Tradition der Beurteilung bieten. Vergessen wir schließlich nicht, daß das vollendetste Werk Giorgioneſcher Kunst, das, worin Stimmung, Schönheit, Poesie voll in einem Akkord ausklingen, „Die irdische und himmlische Liebe“ (Abb. 12), von Tizian gemalt wurde!

Andere, deren malerisches Können nicht die Vollendung Giorgiones erreicht, suchen

Abb. 34. Giorgione: Bildnis eines jungen Mannes. Im Kgl. Museum zu Berlin. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 57.)

in der Empfindung dem Meister gleichzukommen, in der poetischen Auffassung ihres Vorwurfes ihm nachzueifern; so lassen Catenas Krieger, der die Madonna mit dem Kind anbetet (Abb. 13), in der National Gallery in London, desselben Judith mit dem Kopf des Holofernes in Venedig, oder Bonifazios Hirtenszene in der Stuttgarter Galerie, Carianis Lautenspieler in Straßburg, desselben Bravo in Wien (Abb. 14), Domenico Campagnolas Musiker in Glasgow und andere mehr noch Züge von Giorgiones Wesen erkennen, verraten noch seinen Einfluß, wohl sind es eigene Schöpfungen, aber die Melodie, welch all diesen Variationen Klangschönheit und Reiz gibt, ist doch nur das eine Thema: Giorgione! In rein äußerlicher Weise lehnen sich durch bloße Verwendung Giorgioneſcher Typen etwa Dosso Dossi in seinem Bilde Nymphe und Faun (Abb. 15) (im

Pitti, Wiederholung beim Fürsten Corsini in Florenz) oder Lotto in seinen Lebensaltern (Abb. 16), die Berenson und Mary Logan dem Morto da Feltre geben, an den Meister an; ein durchaus giorgioneskes Empfinden waltet auch in Lottos Allegorie auf die irdische und himmlische Liebe (bei Sir M. Conway), in Pordenones Halbfigurenbild der Casa Buonarotti in Florenz (Abb. 17) (Repliken im Haag und im Buckingham Palace). Die dauernde Nachfrage nach Giorgiones Werken hat später wie bei Pietro della Vecchia zu einer Nachahmung geführt, die an Fälschung grenzt, zumal im siebzehnten Jahrhundert,

Abb. 35. Giorgione: Bildnis eines Unbekannten.
Budapest. National-Galerie. (Zu Seite 58.)

wo mangelnde Kritik und oberflächliches Urteil der Käufer betrügerischen Manipulationen Vorschub leisten mußte; ging doch auch die Tendenz der Kunstverständigen dahin, die Initiative zum Halbfigurenporträt, zum landschaftlichen Stimmungsbild wie zum gefühlvollen Genre bei Giorgione allein zu suchen und ihm alles zuzuschreiben, was an Bildern besserer Qualität in dieser Art vorhanden war.

Der Kunsthandel, der, als im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die großen Galerien außerhalb Italiens entstanden, jedem Wunsch genügen wollte, hat dann das Seine getan, um durch willkürliche Taufen der Bilder anderer auf Giorgiones Namen des Künstlers Werk vollends unverständlich zu machen, nach der Quantität, denn wie

Abb. 36. Giorgione: Bildnis eines Malteſers. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 60.)

hätte er, der nur 34 Jahre alt wurde, neben ſeinen Fresken ſo viele Staffeleibilder ſchaffen ſollen, — nach der Qualität, denn es ſtünden Croûten neben Meiſterwerken. Bezeichnend für das Urteil, welches man ſich allmählich über Giorgione gebildet hatte, für die merkwürdige Trübung der Vorſtellungen über ſeine Art und Kunſt iſt es, daß Ridolfi dem Künſtler unter anderem ein Bild zuteilt und mit Behagen beſchreibt, das einen alten Mann darſtellt, der im Kreiſe ſeiner Familie einen Kater verſchneidet.

Das Werk Giorgiones, das in den Aufſtellungen von Marcantonio Michiel und Vaſari zuſammen kaum die Zahl 20 erreicht, ſchwillt 100 Jahre ſpäter in Ridolfis Katalog ſchon auf 73 Nummern an und hat ſich von der Mitte des ſiebzehnten bis etwa zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ſo vermehrt, daß zwiſchen 1850 und 1870 kaum eine Galerie Europas exiſtierte, die nicht mindeſtens ein, meiſt aber mehrere Bilder von des Meiſters Hand zu beſitzen vorgab.

In dieſen Wirrwarr hat die Kunſtforſchung der letzten dreißig Jahre Ordnung zu bringen geſucht und nachdem Crowe und Cavalcaſelle die Grundlage für eine objektive Beurteilung Giorgiones gelegt, haben die Gelehrten aller Länder ſich in regem Wetteifer an der ſchönen Aufgabe beteiligt, die Unterlage zu ſchaffen, die durch Beſtimmung des allein Echten und Ausſcheiden des unnützen Ballaſtes ſchlechter Bilder erſt die richtige Kenntnis und Würdigung des Meiſters geſtatten wird.

Man hat ſich zuerſt um eine gründliche Kenntnis auch der weniger bedeutenden Maler jener Zeit bemüht und indem man die Werke der Campagnola, Caprioli, Cariani,

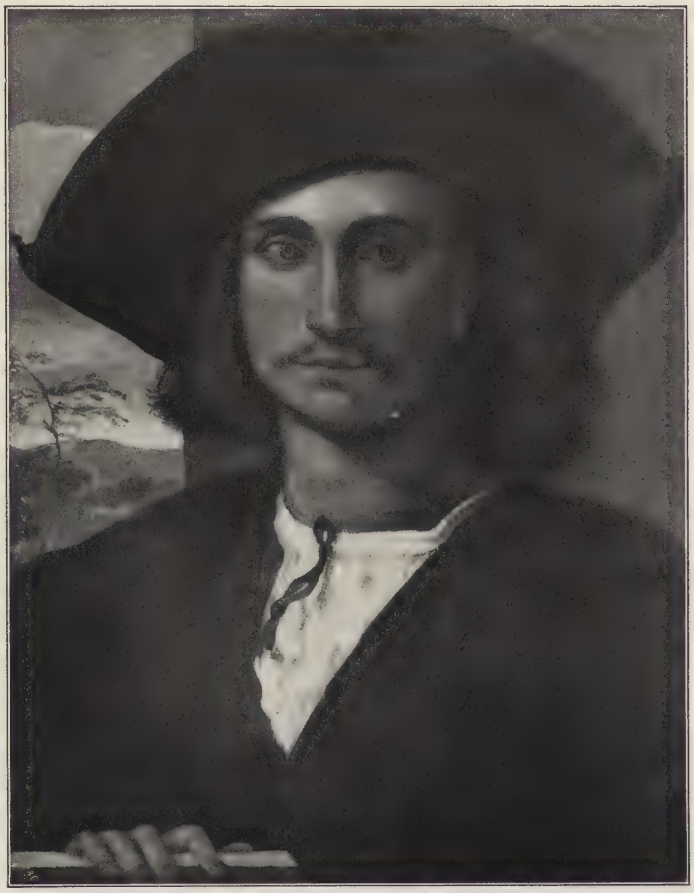

Abb. 37. Angebliches Selbstporträt Giorgiones. Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 60.)

Catena, Dossi, Lotto, Torbido und anderer bewerten lernte, erkannt, wieviel bisher Giorgione Genanntes diesen Meistern gehört. Bei dem Mangel an objektiv zuverlässigen Kriterien für das Urteil aber ist man aus dem Labyrinth absichtlicher und unabsichtlicher Verwechslungen in den nicht minder gefährlichen Irrgarten subjektiver Meinungen geraten. Das unbefangene Urteil wird auch durch den Umstand erschwert, daß kaum ein Bild jener Zeit in dem Zustand auf uns gekommen ist, den ihm der Maler gegeben; sie sind fast ohne Ausnahme verputzt, restauriert, übermalt, neu gefirnißt worden und wer wollte hinter dem dicken Schleier, den die Veränderungen über sie geworfen, die Zeit und Unbill der Menschen ihnen zugefügt haben, noch mit Sicherheit erkennen, was ursprünglich an ihnen ist, was spätere Zutat? So ist es denn kein Wunder, daß Einstimmigkeit unter den maßgebenden Kritikern bisher nur für wenige Bilder erzielt worden ist; einige zwanzig etwa wird man wohl mit Recht als Originale Giorgiones ansehen dürfen.

Der Kunstfreund ist im Streite der Gelehrten nicht genötigt, Partei zu ergreifen, er braucht sich dadurch, daß das eine oder andere jener Bilder, die ihm lieb sind, vielleicht nicht mehr Giorgiones, sondern einen anderen Namen trägt, auch nicht beirren zu lassen, er bleibe immer des schönen Wortes von Goethe eingedenk, wie es gar nicht wichtig sei, daß ein Werk gerade von dem Meister herrühre, dem es zugeschrieben werde, sondern, daß es so geistreich sei, um die Ehre eines berühmten Namens überhaupt zu verdienen.

Wenn wir chronologisch vorgehen, um uns über die weiteren Arbeiten Giorgiones zu unterrichten, so werden wir mit Bedauern inne, daß die Zeitgenossen des Malers über ihn und sein Werk geschwiegen haben, wenigstens sind bis jetzt keine Nachrichten bekannt geworden, die während der Lebenszeit des Künstlers abgefaßt worden wären.

Abb. 38. Caroto: Porträt eines Unbekannten. (Sogen. Gattamelata.) Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 62.)

Der erste Autor, der sich mit ihm befaßt hat, dessen Aufzeichnungen aber erst 250 Jahre später veröffentlicht wurden, ist Marcantonio Michiel, bekannt als der Anonimo des Morelli. Dieser Kunstfreund hat sich, wahrscheinlich zum Zweck späterer Bearbeitung, tagebuchartige Notizen über die Kunstwerke gemacht, die er in den Sammlungen seiner

Freunde in Venedig und anderswo sah. Seine Aufzeichnungen laufen von 1512 bis 1543 und erwähnen dreizehn Originalgemälde Giorgiones, eine Zeichnung und vier Kopien. Da er innerhalb eines Menschenalters nach dem Tode des Künstlers schrieb und die Bilder wohl noch in den Händen ihrer ersten Besitzer sah, so verdienen seine Mitteilungen allen Glauben.

Zwei der Gemälde, die Michiel erwähnt, kennen wir bereits; es sind 1. die drei Philosophen, die er 1525 bei Taddeo Contarini sah und von denen er angibt, daß sie von Sebastiano del Piombo vollendet worden seien; es ist das Gemälde, welches heute

Abb. 39. Sebastiano del Piombo: Giacomo Sciarra. Rom, Palazzo Colonna.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 62.)

die Kaiserliche Galerie in Wien besitzt, und 2. die Landschaft mit Zigeunerin und Soldat, die er 1530 bei Gabriel Vendramin sah und die sich jetzt in der Sammlung des Fürsten Giovanelli befindet.

An diese reiht sich (als Nr. 3) die herrliche schlummernde Venus (Abb. 18) in der Dresdener Galerie, deren Wiederentdeckung Morelli verdankt wird. Dieses Gemälde war im Jahre 1721 als „Tizian" nach Dresden verkauft worden, erhielt ein Jahrhundert später den Namen „Sassoferrato", und erst dem großen italienischen Kenner war es vorbehalten, ihm den Namen seines Schöpfers wiederzugeben. Das auf Stilkritik basierende Urteil Morellis wurde bestätigt durch die Zeugnisse Marcantonio Michiels, der das

Abb. 40. Dosso Dossi: S. Georg. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Photographie-Verlag von Fr. Bruckmann in München. (Zu Seite 62.)

Bild 1525 im Hause des Domenico Marcello sah und Ridolfis, der es 125 Jahre später noch im Besitz der gleichen Familie wußte; beide beschreiben es als ein Werk Giorgiones. Auch die Bemerkung, daß sich ein kleiner Liebesgott zu Füßen der Ruhenden befinde, der heute nicht mehr zu sehen ist, wurde aus den Akten der Galerie bestätigt; diese Figur ist von Schirmer bei einer Restauration entfernt worden.

Zum erstenmal hat in diesem Bild ein venezianischer Künstler gewagt, den Körper eines Weibes in Lebensgröße unverhüllt zu zeigen und damit einen Typus geschaffen, den die Kunst Venedigs nicht müde geworden ist zu wiederholen. Aber Giorgione gab seiner Venus außer einer hohen malerischen Schönheit den keuschen Zauber der Reinheit, der diesen nackten Leib völlig dem Bereich niedriger Sinnlichkeit entrückt; neben dieser Venus erscheinen die Schöpfungen aller Späteren, der Cariani, Palma und anderer, niedrig und lüstern. Das Bild, welches Giorgione unvollendet hinterließ, ist von Tizian beendet worden, wir haben also ein gemeinsames Werk der beiden Meister vor uns, das erste Glied einer Kette, welche durch eine Reihe von Meisterschöpfungen die Persönlichkeiten der beiden Künstler so eng verbindet, daß sie oft zu einem Wesen zusammenzuschmelzen scheinen. Nur der (jetzt verschwundene) Amorino und die Landschaft des Gemäldes sollen von Tizians Hand vollendet sein, wofür allein schon der Umstand spricht, daß der charakteristische große Bau des Hintergrundes sich auf dem Noli me tangere der National Gallery in London wiederfindet, vielleicht aber ging sein Anteil doch weiter, jedenfalls darf man nicht außer acht lassen, daß Tizians berühmte ruhende Venus

(Abb. 19) in der Tribuna der Uffizien Zug um Zug derjenigen Giorgiones entspricht, nur gab er ihr einen anderen Kopf, wie man sagt: den der Eleonore Gonzaga, Herzogin von Urbino, der schönsten Frau ihrer Zeit.

Bei Taddeo Contarini sah unser Gewährsmann außer den drei Philosophen noch 4. eine Geburt des Paris mit zwei Hirten und fügt die Bemerkung hinzu, daß dieses Bild zu den ersten Werken des Künstlers gehöre. Es befand sich im siebzehnten Jahrhundert im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm, dessen Galerie mit ihrem ganzen Bildervorrat von Teniers gemalt wurde, nach dessen Gemälde Th. van der Kessel einen Stich anfertigte. Dieser Kupferstich zeigt die Darstellung, deren Vorwurf Wickhoff in einer Stelle von Ciceros De divinitate nachgewiesen hat, noch intakt. Seither ist aber Giorgiones Bild verschwunden und nur das Bruchstück einer alten Kopie ist noch in den zwei Hirten (Abb. 20) erhalten, welche die Galerie in Budapest besitzt.

Bei Antonio Pasqualino sah Michiel 1532 das Brustbild eines Knaben mit einem Pfeil, bei Zuanne Ram 1531 zwei ähnliche Bilder. Vielleicht dürfen wir mit einem dieser Bilder (als Nr. 5) jenen holden Schäfer in Hamptoncourt identifizieren (Abb. 21), von dem es Wiederholungen in Bowood und der National Gallery in Edinburgh gibt. Seine weiche und süße Schönheit, seine stille Träumerei nähern ihn jenem Frauenkopf der Wiener Galerie, der, früher dem Correggio zugeschrieben, S. Sebastian (Abb. 22) genannt wurde, jetzt aber mit Recht von Monneret und Suida in die unmittelbare Nähe Giorgiones gerückt worden ist.

Die übrigen Bilder, die Michiel kannte, sind jetzt verschollen. Der zeitlich dem venezianischen Kunstfreund am nächsten stehende Autor ist Vasari, der die erste Ausgabe seiner Malerbiographien 1550 veröffentlichte. Er führt außer der kursorischen Angabe, daß Giorgione „viele" Bilder U. L. Frau, „viele" Bildnisse italienischer Fürsten u. a. gemalt habe, einzeln nur fünf Gemälde des Künstlers auf und von diesen ist keins

Abb. 41. Savoldo: Bildnis eines Unbekannten. (Sogen. Gaston de Foix.)
Paris, Louvre. (Zu Seite 62.)

identisch mit jenen, von denen Michiel spricht. Merkwürdigerweise dagegen schreibt er zwei von diesen fünf Bildern an anderen Stellen seines Buches anderen Künstlern zu, nämlich Tizian und Palma Vecchio, woraus man sehen kann, wie schwer es schon in jener Zeit war, in der Tizian doch noch lebte, während Giorgione und Palma eben erst gestorben waren, ihre Bilder mit Sicherheit voneinander zu scheiden. Die Schwierigkeit des Urteils erhellt auch aus den Notizen Michiels, der an einer Stelle davon spricht, daß Giovanni Ram eine Kopie nach Giorgione besäße, die er für das Original halte, und der bei einer anderen Gelegenheit selbst ganz unsicher ist und von einem Bilde bemerkt, es sei entweder von Zorzi oder einem seiner Schüler.

Die beiden Bilder, über die Vasari in seinem Urteil schwankt, sind 1. der kreuztragende Christus in der Kirche S. Rocco zu Venedig, einst ein hervorragendes Gemälde, das er auch Tizian zuschreibt. Durch Verputzung und Übermalung ist es leider

Abb. 42. Giorgione: Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus. Madrid, Prado. (Zu Seite 62.)

zu einem Schatten seiner selbst verdorben worden, man ahnt nur noch, was es war in jenen Tagen, als seine hinreißende, zum Herzen sprechende Wirkung diesen Schmerzensmann zum Wundertäter werden ließ. Vasari, der uns das berichtet, fügt in seinem auf das Praktische gerichteten Sinn sofort hinzu, daß das Bild durch die ihm dargebrachten Opfer bereits mehr eingenommen habe, als Giorgione und Tizian ihr ganzes Leben lang verdient hätten. Die Tradition, welche das Bild Giorgione zuschrieb, war noch im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts so stark, daß van Dyck sich bei seinem Besuche Venedigs die Umrisse desselben in einem seiner Skizzenbücher (Abb. 23) unter Giorgiones Namen festhielt.

Das andere ist der bekannte Meeressturm in der Akademie zu Venedig, den er auch Palma Vecchio gibt, ein Bild, dessen ganz verdorbener Zustand kaum noch ein Urteil überhaupt erlaubt, so daß die Direktion der Sammlung selbst es „Paris Bordone e ristauratori“ nennt.

Achtzehn Jahre nach der ersten Auflage seines Werkes ließ Vasari 1568 eine zweite erscheinen, in der er das Verzeichnis der Werke Giorgiones bedeutend vermehrt. Er führt elf Bilder und eine Zeichnung namentlich an, wobei er den obenerwähnten Meeressturm und einen heiligen Johannes Chrysostomus, die er in der ersten Ausgabe aufgeführt hat, ganz wegläßt. Von diesen zwölf Werken glaubt man einige heute noch nachweisen zu können, so den jugendlichen David, den Vasari im Studierzimmer des Patriarchen von Aquileja sah, in dem Bilde der Wiener Galerie, das, weil es lange durch alte Übermalung entstellt war, nur für eine Kopie galt. Wickhoff war der erste,

Abb. 43. Giorgione: Christus das Kreuz tragend. Boston, Mrs. Gardener.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz (Zu Seite 62.)

welcher durch den dicken Schleier der Übermalung hindurch in diesem Bilde ein eigenhändiges Werk Giorgiones erkannte und als auf seine Veranlassung hin die Tafel vor kurzem gereinigt wurde, kam in der Tat, fast völlig unverletzt, ein herrliches Original des Meisters zutage, wie Wickhoff sagt: „das schönste Bild der Galerie". Dieser David (Abb. 24), dem der Maler die holdeste Anmut bezaubernder Jugend, den süßverträumten Ausdruck eines eben aus dem Dämmer der Kindheit zum Bewußtsein erwachenden Jünglings geliehen hat, ist der „ältere Bruder" jenes ebenso holden Schäfers in Hamptoncourt.

Wir finden ihn wieder auf dem Bilde der Dresdener Galerie, welches darstellen soll, wie Lucretia Borgia ihrem Söhnchen das Horoskop stellen läßt (Abb. 25). Dieses Bild ist, trotzdem es Charles Yriarte gern für Giorgione in Anspruch nehmen möchte, sicher nur eine alte Kopie nach einem verlorenen Gemälde Giorgiones, von dem es

Abb. 44. Giorgione: Das Moses Ordal. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 64.)

zwar die Umrisse der Komposition bewahren mag, aber nichts mehr von des Künstlers Empfindung und nur wenig von seiner Farbe und Zeichnung. Die Figur des Astrologen ist nahe verwandt einem Heiligen Hieronymus von Carpaccio, einer Zeichnung, welche Frizzoni in der Sammlung des Fürsten Dolgoroukoff in Moskau gefunden hat.

In einem Damenbildnis der Sammlung Crespi in Mailand glaubt man das Porträt der Caterina Cornaro (Abb. 26) zu erkennen, welches Vasari bei Giovanni Cornaro gesehen haben will. Die Tradition legt diesem Bild den Namen der Königin schon seit Jahrhunderten bei und die überraschende Ähnlichkeit mit einer gleichzeitigen Marmorbüste der Herrscherin, welche Graf Pourtalès vor einigen Jahren in Asolo erwarb, schließt jeden Zweifel an der Richtigkeit dieser Benennung aus. Eine liebens-

Abb. 45. Giorgione: Das Urteil des Salomo. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 64.)

würdige, äußerst sympathische Persönlichkeit steht vor uns, das ganze Wesen strömt Güte und Wohlwollen aus, verbreitet Behagen und Wärme um sich; so ganz und gar unähnlich jenem Typus von der Wiener Ringstraße, in dem Makart der älteren Generation unter uns die berühmte Frau verkörperte. Eine Vorstudie zu diesem Bild möchte Monneret de Villard in einer Tizian zugeschriebenen Skizze der Handzeichnungssammlung der Uffizien erblicken. Die Brüstung, welche den Kopf der Königin im Profil zeigt, trägt die Buchstaben T V, eine Signatur, welche als jene Tizians aufgefaßt wird. Nun ist das Bildnis in Behandlung und Technik auf das engste verwandt jenem berühmten sogenannten Ariost (Abb. 27) aus der Sammlung des Earl of Darnley in

Cobham Hall (jetzt in der National Gallery in London), welcher voll bezeichnet ist: Titianus F. welcher aber von Cook für Giorgione, von Wickhoff für Sebastiano, von Schmidt für Palma Vecchio in Anspruch genommen wird. In der Auffassung wie in der Farbengebung ist der Einfluß Giorgiones jedenfalls so sichtbar und so stark hervortretend, daß das Bild wohl von ihm sein könnte, und man versteht, daß J. P. Richter

Abb. 11. Giorgione: Das Konzert. Paris, Louvre. (In Farbe 66.)

gerade dieses Porträt mit jenem von Vasari so hoch gelobten Barbarigo-Bildnis Tizians zu identifizieren sucht, jenem Meisterwerk des erst Achtzehnjährigen, das die Zeitgenossen Giorgiones Pinsel zugeschrieben haben würden, hätte Titian nicht seinen Namen daraufgesetzt.

In der zweiten Ausgabe spricht Vasari ferner von einem Bildnis des Giovanni Borgherini und seines Lehrers, ein Porträt, welches man lange in einem Gemälde der Berliner Galerie erkennen zu dürfen meinte, bis äußere und innere Umstände dazu ge-

führt haben, ihm seinen berühmten Namen wieder abzusprechen, ebenso wie jenem Stück der Alten Pinakothek in München, in dem man jenen Deutschen aus dem Hause Fugger sah, von dessen Bild Vasari sagt, daß er selbst es besäße. Man sieht heute ein Selbstbildnis des älteren Palma in dieser Leinwand.

Vasari nennt ferner das Porträt Don Gonsalvos de Cordova, des berühmten Feldherrn der katholischen Könige, der für die Signoria die Insel Cephalonia eroberte. Giorgione muß es gemalt haben, als derselbe im Jahre 1500 den Dogen in Venedig besuchte. Es ist nicht erhalten, oder vielleicht noch in Spanien, wohin es der Feldherr mitgenommen hat, irgendwo versteckt. Carderera und R. Kenner glauben, daß, wenn auch nicht Giorgiones Original, so doch vielleicht eine Kopie in die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol nach Schloß Ambras gekommen sei; dann wäre in dem

Abb. 47. Venezianische Schule: Die Ehebrecherin vor Christus.
Glasgow, Städtische Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67.)

Custosschen Stich von Schrencks Armamentarium heroicum wenigstens ein schwaches Abbild des verschwundenen Gemäldes erhalten.

Die Nachrichten, die wir Michiel und Vasari danken, beanspruchen einen hohen Grad der Glaubwürdigkeit, beide Autoren schrieben kurz nach dem Tode des Künstlers und konnten sich noch bei Personen aus dem Freundeskreise Giorgiones Rats erholen. Das Vertrauen, das wir demgemäß in ihre Mitteilungen setzen dürfen, verdient schon der nächste Schriftsteller, der sich eingehend mit dem Leben und dem Werk des Malers befaßt, nicht mehr. Carlo Ridolfi hat seine Meraviglie dell'arte 1648 erscheinen lassen und, wie wir schon oben erfuhren, hat er das Leben seines Helden mit allerhand Märchen aufgeputzt. Ridolfi ist es, der Giorgione zu einem Barbarelli macht und er hat auch die Geschichte von der unglücklichen Liebe des Künstlers und Luzzos Verrat erfunden. Wenn er nun auf einmal ein Verzeichnis von 73 Bildern des Meisters bringt, während

Abb. 48. Giorgione(?): Judith. Kaiserl. Eremitage, St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67.)

die früheren besser unterrichteten Autoren deren nur etwa zwanzig zählten, so wird man vielleicht nicht in seinen guten Glauben, sicher aber in seine Kritik begründete Zweifel setzen dürfen und sich wundern müssen, daß eineinhalb Jahrhunderte nach des Künstlers Tode so viel mehr Bilder von seiner Hand bekannt gewesen sein sollten als unmittelbar nach seinem Hingang. Die Mehrzahl der von Ridolfi namhaft gemachten Werke sind heute überhaupt nicht mehr nachzuweisen, aber auch den wenigen, deren Verbleib wir kennen, steht die heutige Forschung skeptisch gegenüber. Von Gemälden, die auch Michiel und Vasari bekannt waren, erwähnt Ridolfi das Bildnis der Katerina Cornaro, die ruhende nackte Venus, Christus und die Henker sowie den Deutschen aus dem Hause

Abb. 49. Giorgione: Martyrium. Zeichnung. Chatsworth, Herzog von Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 68.)

Fugger. Seiner Liste entnehmen wir ferner den toten Christus im Monte di pietà (Abb. 28) zu Treviso, ein Bild, das früher, als es noch für Giorgione galt, hochgepriesen wurde, seit man es aber einem unbekannten Schüler das Pordenone gibt, seinen Ruhm eingebüßt hat.

Auch das Konzert (in Palazzo Pitti), welches Ridolfi seinerzeit im Besitz des Paolo della Sera sah, wird man sich nun wohl gewöhnen müssen, Tizian zuzuschreiben, in dessen l'Homme au gant in der Louvre-Galerie Claude Phillips den am Spinett sitzenden Augustiner wiedererkennen wollte. Welchem der Künstler Venedigs es nun auch immer seinen Ursprung verdankt, es ist trotz Verputzung und Übermalung, die es hat erleiden müssen, in dem verinnerlichten Ausdruck musikalischen Empfindens, den es darbietet, ein Meisterwerk. Giorgiones Zwanglosigkeit weicht hier der Berechnung, welche

die Menschen nicht mehr sich selbst überläßt, sondern ihre Seelen durch die Musik miteinander verbindet. Die Klänge haben den beiden Augustinern eben eine Empfindung, ein Gefühl mitgeteilt, ihre Gebärden, ihre leuchtenden Augen sagen es. Der Jüngling im Hintergrund, eine hübsche, aber leere Fratze, stört in seiner absoluten Ausdruckslosigkeit den Eindruck des Bildes auf das empfindlichste, man darf in dieser ungeschickt in den Raum gebrachten Figur wohl eine spätere Zutat vermuten, wahrscheinlich des siebzehnten Jahrhunderts, in der das Bild (Abb. 29, 30, 31) oben und an der linken Seite angestückt wurde und der dadurch so zwecklos vergrößerte leere Raum eine Ausfüllung zu fordern schien. Die älteren Kataloge haben in ihrer Freude am Fabulieren, beseelt von dem Wunsche, diesem Gemälde in den Augen des Publikums auch ein gegenständliches Interesse zu leihen, dasselbe Luther, Calvin und Katharina von Bora genannt. Auf das Sinnlose einer solchen Taufe brauchte nicht besonders aufmerksam gemacht zu werden, tauchten nicht immer wieder Freunde derartiger Deutungen auf, hat doch selbst ein Kunstfreund wie der verstorbene Graf Schack mit dem Gedanken gespielt, in dem Augustiner ein Porträt Luthers sehen zu können.

Das Gemälde, welches Ridolfi: „Laelius Plotius von Claudius Luscius angegriffen“ nannte, befindet sich jetzt in der Wiener Kaiserlichen Galerie, und hat schon seit Crowe und Cavalcaselle die erste Säuberung von Giorgiones Werk vornahmen, seinen berühmten Namen eingebüßt. Diese Kunstforscher erkannten in demselben die Manier Carianis und dieser Bestimmung haben sich Morelli und Wickhoff angeschlossen (Abb. 14).

Bei Giovanni Battista Sanuto sah Ridolfi die Halbfigur einer Frau in Zigeunerkleidung, welche sich auf ein Buch stützt. Diese Beschreibung ließe sich wohl auf das Frauenbild der Galerie Borghese (Abb. 32) beziehen, das Morelli so überschwenglich gepriesen hat, das aber in seinem heutigen Zustand (es ist ganz verputzt, roh und ungeschickt übermalt) nichts mehr von einem Original Giorgiones erkennen läßt.

Saul und David, ein Gemälde, das Ridolfi im Hause des Herrn Leoni gesehen hat, ist, nach seinen Angaben zu schließen, eine Arbeit Pietro Vecchias, von der sich Exemplare in verschiedenen Galerien diesseits und jenseits der Alpen (Borghese, Wien, Stuttgart) finden.

Im Palazzo Grimani da S. Ermacora erwähnt Ridolfi ein nicht vollendetes Urteil Salomos, eine große figurenreiche Komposition, jetzt im Besitz des Mr. Ralph Banks in Kingston Lacy, England. Es wird von Crowe und Cavalcaselle für dasjenige gehalten, welches Giorgione beauftragt wurde, für den Sitzungssaal des größeren Rates auszuführen. Dafür sprechen allerdings sehr plausible Gründe, einmal der Vorwurf,

Abb. 50. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

Abb. 51. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

der im Mittelalter zur Ausschmückung von Ratssälen und Kurien sehr beliebt war; galt jener Zeit doch der gute Witz des jüdischen Königs für aller Weisheit letzten Schluß, zweitens aber die Maße des Bildes, das, sechs bis zehn englische Fuß messend, für einen großen Raum bestimmt sein mußte. Die Komposition ist mit der starken Vertiefung des Schauplatzes auf eine bedeutende dekorative Wirkung angelegt, der Gegensatz in den Charakteren der beiden Mütter gut herausgearbeitet, ob dann aber beim Fortschreiten der Arbeit den Künstler die Freude an seinem Werk verlassen hat oder ob er darüber gestorben ist, wer will sagen, warum er das Bild unvollendet hinterließ? Die Gestalt des Henkers ist erst untermalt, aber trotz der großen Mühe, die der Maler sich gerade mit ihr gegeben hat, wie die vielen Korrekturen beweisen, ist es ihm noch nicht gelungen, das Problem endgültig zu lösen; auch die beiden Kinder fehlen noch, so wird das Bild trotz großer Schönheiten im einzelnen den Kunstfreund nicht befriedigen.

Ridolfi berichtet auch, daß Giorgione in Venedig eine Werkstatt eröffnet hatte, in der er Bildchen zur Verzierung von Möbeln wie Schränken, Truhen, Kopfteile von Bettstellen und dergleichen malte, Bilder auf Holztafeln, deren Sujets er meist Ovids Verwandlungen entnahm. Einige solcher „Cassones" sind uns erhalten, so im Seminario patriarcale di S. Maria della Salute in Venedig Apollo und Daphne (Abb. 33), in der Galerie in Bergamo Orpheus und Eurydike, in der Galerie in Padua vier mythologische Szenen, die noch der Erklärung harren. Ob es sich wirklich bei all diesen Bildern um eigenhändige Arbeiten Giorgiones oder, wie W. Schmidt will, um Kopien von Giovanni Cariani handelt, wird bei der teilweise sehr schlechten Erhaltung der Stücke, Apollo und Daphne ist z. B. durch schlechte Auffrischung mit Ölfarben mehr verdorben als „restauriert", schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls lebt in den stimmungsvollen Landschaften soviel Poesie, in den anmutig bewegten Figuren soviel Grazie, daß wenn nicht mehr Giorgiones Hand, jedenfalls sein Geist, der seinen Schöpfungen eigene Charme, noch deutlich in ihnen zu erkennen ist. Der gleichen Klasse von Bildern gehört jenes der Galerie Kauffmann in Berlin an, eine Figur der Keuschheit, in deren Schoß

Abb. 52. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

sich das Einhorn geflüchtet hat, ein anmutiges Werk, welches vielleicht die späte Wiederholung eines Giorgioneschen Motives darstellt.

Venturis Versuch, Giorgiones Werk nach der Seite dieser anspruchslosen dekorativen Malereien hin zu erweitern, indem er ihm einen heiligen Georg zuschrieb, den die Galleria Nazionale Corsini in Rom (als Bernardino Licinio) erwarb, hat von autoritativer Seite eine scharfe Zurückweisung erfahren, die Kritik ist geneigt, den Maler des Deckels, der den Drachentöter zeigt, mit dem Schreinergesellen zu identifizieren, der die Kiste zimmerte.

Ein Paris-Urteil Giorgiones, vielleicht jenes von Ridolfi erwähnte, ist in mehreren Kopien erhalten, von denen eine in der Dresdener Galerie, andere in Christiania und Venedig existieren, weitere Kompositionen der Paris-Legende entdeckten gleichzeitig Monneret de Villard in zwei Zeichnungen nach Gemälden der ehemaligen Galerie Albarelli in Verona und Cook in den diesen genau entsprechenden Bildern der Sammlung des Sir M. Conway.

Vasari und nach ihm Ridolfi nennen Giorgione als den Maler vieler Porträts. Wenn er, wie Vasari berichtet, berufen wurde, das Bildnis des Dogen Agostino Barbarigo zu malen, der im Jahre 1500 starb, so muß der Künstler, noch nicht 23 Jahre alt, schon einen großen Ruf besessen haben, um im Venedig von damals, das an tüchtigen

Malern gewiß keinen Mangel hatte, solcher Ehre würdig gefunden zu werden. Vasari spricht von zahlreichen Bildnissen, und nennt unter den von Giorgione Porträtierten auch den Dogen Leonardo Loredano, Don Gonsalvo da Cordova, Caterina Cornaro und andere. Die meisten dieser Bildnisse sind, wenn nicht untergegangen, heute noch unter fremdem Namen verloren, das schöne Porträt eines Unbekannten (Abb. 34) in der Berliner Galerie aber gibt einen vorzüglichen Begriff dieser Seite seiner Kunst. Der Farbton, auf ein ins Rötliche schimmerndes Violett gestimmt, ist von vornehmster Wirkung, die Jugend des Dargestellten bildet mit dem unergründlichen Ernst des Ausdrucks einen frappanten Kontrast, der malerisch durch den wundersamen Gegensatz der schweren Masse kastanienbraunen Haares zu dem hell beleuchteten Antlitz herausgearbeitet ist. In diesem Bildnis zeigt sich Giorgione auch als Neuerer, er bricht mit der alten Gewohnheit, im Porträt nur den Kopf zu zeigen und führt als wesentlichen Faktor der Charakteristik die Hand ein, ein Kunstgriff, der in dem Meister den feinen Psychologen zeigt, denn er verdankt ihm eine bis dahin nicht gekannte Möglichkeit, das seelische Leben seiner Bildnisse auf das bedeutendste vertiefen zu können. Leicht und leise läßt er sein Modell mit der Rechten die steinerne Brüstung berühren, flüchtig wie der Augenblick ist diese Haltung, eine Ruhe, die schon die Bewegung ankündigt. (Wer entsänne sich dabei nicht jener

Abb. 53. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

herrlichen Bronze des Museum in Neapel, welche die Ruhe eines Momentes in dem sitzenden Hermes darstellt?!) Der bei so holder Jugend seltsame Ernst dieses schönen Jünglings, die weiche Schwermut, die aus den tiefen, traurig fragenden Augen spricht, fesselt den Beschauer, es ist eines jener Porträts, die so unendlich viel zu sagen haben, die gar nicht wieder loslassen. So denkt man sich wohl den Maler selbst. Die Buchstaben V V auf der Brustwehr sind nicht erklärt. Schubring möchte sie „Vivit Vivet" deuten und das läßt sich hören, denn V (ecellio) V (eneziano) wird man sie ja nicht lesen wollen. Die gleiche ebensowenig erklärte Bezeichnung tragen auch noch andere Bilder jener Zeit, so eine Palmasche Bella der Galerie in Modena, der sogenannte Ariost aus Cobham Hall und andere mehr.

Diesem Bilde verwandt in der Kraft der Charakteristik und der Weichheit der Modellierung ist das eines anderen Jünglings in der Galerie in Budapest, das Porträt des Antonio Brocardo, mit dem Thausing Giorgiones Werk bereichert hat. Schwarzes Kleid und schwarzes Haar, ganz in Dunkel und Schatten getaucht, aus denen ein grünlicher Luftton das Haupt heraushebt, tritt uns dieser Mann entgegen, die groben Züge mit der starken Nase, den wulstigen Lippen sind unschön, aber der Künstler hat ihn mit einem so befremdenden Leben erfüllt, mit einem so hinreißenden Ausdruck begabt, daß der Eindruck fasziniert. Der Gegensatz des unsympathischen Äußeren und der höchsten Kunst, die für die Wiedergabe desselben aufgewendet ist, läßt das Interesse gar nicht zur Ruhe kommen; wie viel muß dieser Mensch doch Giorgione gewesen sein? Wer wünschte nicht, zu ergründen, was die schöne Hand des Fremden mit solcher Überzeugung beteuert, aber wer möchte dem abgewandten Blicke trauen? Thausing wollte in dem Dargestellten den Dichter Brocardo sehen, den Aretino erst mit Spott verfolgt, nach seinem frühen Tode aber in rührenden Versen besungen hat. Aus chronologischen Gründen ist Venturi dieser Annahme entgegengetreten und das alte Dunkel des Rätsels hat sich wieder über den Unbekannten gelegt. Eine frappante Ähnlichkeit zumal in der Bildung der Stirn und der Augen besteht zwischen diesem Brocardo und dem jugendlichen Wesen, dem Begleiter der Salome mit dem Haupt Johannis des Täufers auf dem Gemälde der Galerie Doria (Werkstattkopie in London bei R. H. Benson), welches früher Giorgione, dann Pordenone oder Lotto, jetzt aber Tizian zugeschrieben wird.

Abb. 54. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

Abb. 55. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

Abb. 56. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

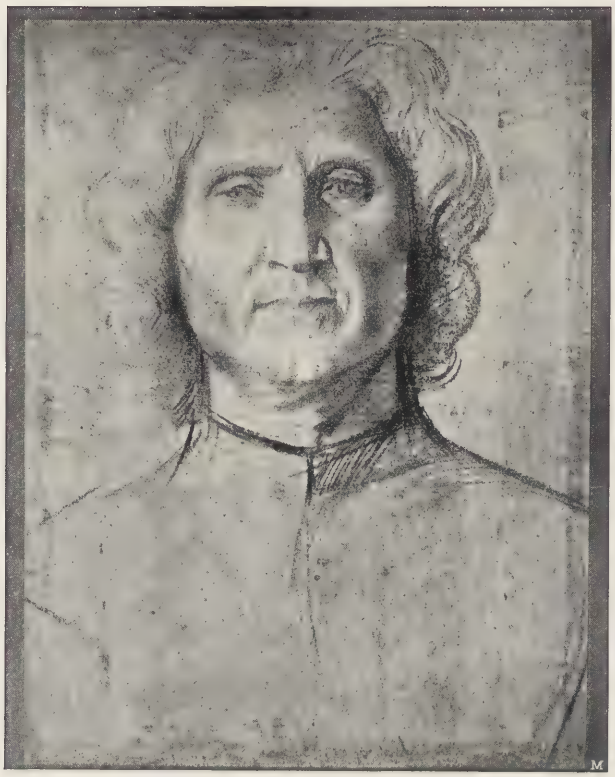

Abb. 57. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

Ein herrliches Bildnis von Giorgiones Hand bewahren die Uffizien in Florenz in dem Porträt des Malteſers (Abb. 36), den man verſuchsweiſe Stefano Colonna genannt hat und der, als er jünger und noch nicht Malteſer war, auch von Tizian gemalt wurde, dieſes letztern Bild in der Alten Pinakothek in München nannte man früher Pietro Aretino. Aus ſchweren Schatten, die durch Nachdunkeln noch tiefer geworden ſind, modelliert der Künſtler das hell beleuchtete Haupt hervor, einen Kopf von hoher Vornehmheit, der aber trotz des Wuſtes von Haar und Bart, in den die Züge vergraben ſind, wenig männlich anmutet, ſondern haltlos und träumeriſch, in Betrachtungen verſunken, deren Gegenſtand der Roſenkranz zu ſein ſcheint, den er in der rechten Hand hält. Das glatt geſcheitelte Haar der damaligen venezianiſchen Mode, der ſtarke Bart, der weichliche Ausdruck, die ganze Haltung des Bildes erinnern an den Stifter auf der Madonna mit Kind Carianis im Palazzo Baglione in Bergamo, wie auch an das Porträt des Querini, welches einige Palma Vecchio, andere Giorgione zuſchreiben. Vergeblich ſucht man unter den Bildniſſen Giorgiones nach einem gutbeglaubigten Selbſtporträt des Künſtlers, von deſſen Vorhandenſein, ſogar in mehreren Aufnahmen, doch die alten Autoren berichten. In Padua nannte man die Halbfigur eines bekränzten Burſchen, der eine Hirtenflöte hält, Giorgione, aber die neuere Kunſtforſchung weiſt dieſes Bild dem Torbido zu und in dem breiten, vulgären Geſicht mit der dicken Naſe, dem gutmütigen Blick wird man nicht gern die Züge unſeres Künſtlers ſuchen. Lieber möchte man in dem Porträt aus der Sammlung Karls I. von England, welches jetzt in der Wiener Sekundärgalerie iſt und ſeit drei Jahrhunderten Giorgiones Namen trägt, das Selbſtbildnis des Malers (Abb. 37) erkennen, aber über eine bloße Vermutung, ſowohl hinſichtlich der Autorſchaft, als auch der Benennung erlaubt das durch grobe Retuſchen entſtellte Bild nicht hinauszukommen.

Abb. 58. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

Daß Giorgione das Spiel des Lichtes und seine schimmernden Reflexe auf dem glänzenden Metall einer Rüstung mit Virtuosität wiederzugeben verstand, beweist schon die Figur des heiligen Liberalis; Vasaris Anekdote von der Gestalt, die Giorgione zugleich von mehreren Seiten gezeigt habe, indem er sie sich unter anderem in einem Harnisch spiegeln ließ, unterstützt die hohe Meinung, welche die Zeitgenossen von seiner Fähigkeit hatten, malerischen Schwierigkeiten gerecht werden zu können. So hat man in verschiedenen Bildern, welche Ritter in der Rüstung darstellen, die Originale gesucht, von welchen Vasari und Ridolfi in ihren Lebensbeschreibungen des Künstlers sprechen. Es ist gerade, als hätte Giorgiones romantische Kunst einen letzten Schimmer der Verklärung auf ein dem Untergang geweihtes Geschlecht geworfen, als sei mit ihm, dem Zeitgenossen des „letzten Ritters", auch der letzte künstlerische Gestalter ihres Wesens zu Grabe getragen worden. Von diesen Bildern geht vielleicht, wie bei dem Ritter und seinem

Abb. 59. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

Knappen in Wien (Wiederholungen in Stuttgart, Turin und in England), dem sogenannten Gattamelata (Abb. 38) Carotos in den Uffizien, dem Sciarra (Abb. 39) Colonna Sebastianos del Piombo der Galerie Colonna, dem heiligen Georg (Abb. 40) Dosso Dossis im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (von dem Weizsäcker allein neun alte Wiederholungen kennt), dem sogenannten Gaston de Foix (Abb. 41) Savoldos im Louvre der Entwurf auf Ideen Giorgiones zurück, wenn ihre Ausführung auch sicher nicht von seiner Hand ist.

Die weiteren heute als Giorgiones Werke in Anspruch genommenen Bilder begleitet keine literarische Überlieferung mehr, kein papierner Stammbaum unterstützt ihre Ansprüche, sie tragen ihre Beglaubigung in sich selbst, im Charakter ihrer Kunst. So

Abb. 60. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

vor allem die Madonna mit S. Antonius und S. Rochus in Madrid, welche, lange als Arbeit Pordenones angesehen, erst seit Morelli Giorgione zugeschrieben wird. Die Figur des S. Antonius (Abb. 42) ist beinahe identisch mit dem heiligen Franz, die Madonna aber mit dem weichen Oval des Gesichtes, den niedergeschlagenen Augen ähnelt in hohem Grade derjenigen auf der Pala in Castelfranco, wie auch der Judith in St. Petersburg und der Dresdener Venus, noch frappanter aber ist die Übereinstimmung von Mutter und Kind mit der Zigeunermadonna Tizians in der Wiener Galerie, einem Bilde, welches in Komposition, Farbe und Empfindung so stark unter dem Einfluß Giorgiones steht, daß Cook und Venturi es auch für eine Arbeit von ihm halten (Abb. 9).

An dieses Madrider Bild reihen wir den Heiland, der sein Kreuz trägt (Abb. 43), ein ergreifendes Gemälde, von dem es mehrere Wiederholungen gibt, so eine bei Mrs. Gardener in Boston, in den Sammlungen des Grafen Lanckoroncki, Wien; — Pourtalès,

Berlin, in den Galerien zu Rovigo und Stuttgart. Obschon in traurigem Zustand der Erhaltung dürfte das Exemplar beim Grafen Lanckoroncki wohl am ehesten für das Original des Meisters gelten können. Man begreift, wie gerade dieser Typus, den Giorgione hier geschaffen, solchen Beifall finden konnte, um mehrere Wiederholungen nötig zu machen. Die edle Bildung des schönen Hauptes, der todestraurige Blick, der in den Schmerzen des Menschensohnes so ergreifend die Göttlichkeit des Leidenden offenbart, spricht mit tiefster Empfindung zum Beschauer, mit jener Innigkeit, welche die Seele mit schmerzlichster Klage durchschauert. Innigste tiefste Empfindung und doch gehalten im Ausdruck, nicht übertrieben, in jedem Zug den großen Gestalter verkündend. Man

Abb. 61. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 68.)

entsinne sich nur, wie unmittelbare Vorgänger Giorgiones diesen Vorwurf ausführten, wie Antonello da Messina seinen leidenden Heiland bildet, übellaunig, mit herabgezogenen Mundwinkeln (im Museo in Piacenza oder im Palazzo Spinola zu Genua), oder körperlich unerträglich gepeinigt (in der Accademia zu Venedig), oder wie der leidende Christus Vivarinis in der Galerie Crespi grimassiert; man vergegenwärtige sich dann, wie selbst ein so großer Könner wie Sebastiano del Piombo seinen Ecce homo entweder posieren läßt (im Pitti) oder ihn körperlich unter dem schweren Kreuz zusammendrückt (im Prado oder in Dresden); wie Romanino seinem Kreuzträger nur stumpfe Ergebung aufprägt, um am Beispiel der Zeitgenossen zu verstehen, auf welche Höhe malerischen Könnens bei tiefinnerlichster Beseelung Giorgione gelangte.

Die Biographen, welche sich bemüht haben, Giorgiones Werk in eine chronologische Ordnung zu bringen, setzen an den Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit zwei köstliche

Abb. 62. Giulio Campagnola: Christus und die Samariterin. Kupferstich. (Zu Seite 68.)

kleine Bilder der Uffizien in Florenz, das Urteil des Salomo und das Gottesurteil Mosis (Abb. 44, 45). Die Rabbinen erzählen, daß, als Pharaos Tochter ihrem Vater den eben gefundenen kleinen Moses zeigte, dieser dem Herrscher Ägyptens nach der Krone griff. Abergläubische Furcht, die in dem Kinde einen künftigen Usurpator sehen ließ, veranlaßte Pharao, den Knaben einem Gottesurteil zu unterwerfen. Es wurden ihm in Schalen Gold und Feuer dargeboten und zu seiner Rettung griff der kleine Moses in die Flammen. Beide Bildchen verraten einen Anfänger, die Zeichnung ist schwach, die

Abb. 63. Domenico Campagnola: Die musizierenden Hirten. Kupferstich. (Zu Seite 68.)

Abb. 64. Domenico Campagnola. Hirt und Krieger. Kupferstich. (Zu Seite 68.)

Farbe hart, die Komposition locker, wie bei den früheren Venezianern ist die Landschaft bloß Kulisse für den Vordergrund, von dem sie getrennt ist, aber es herrscht soviel stimmungsvolle Poesie in der Art, wie die Natur gesehen und wiedergegeben ist, über den schlanken, graziös bewegten Figuren liegt eine solche Anmut, daß man gern geneigt ist, in diesem Anfänger Giorgione zu vermuten. Ja, das um so lieber, als die Gleichgültigkeit aller Handelnden gegen den Vorgang, der sich ereignet, eine Teilnahmlosigkeit, die dem Beschauer als befremdend sofort auffällt, in allen beglaubigten Werken Giorgiones wiederkehrt, wie Adrast und Hypsipyle, wie Äneas, Evander und Pallas, wie die Heiligen der Pala in Castelfranco scheinen sie gar nicht zusammen zu gehören, jeder ist trotz der zahlreichen Gesellschaft, in der er sich befindet, ganz für sich allein, in Gedanken verloren, die seine Seele weit, weit entführt haben.

Der Zustand des einen der Bilder, das Urteil Salomos, welches durch Übermalung entstellt ist, hat dazu geführt, daß man in diesem eine Schülerarbeit oder Kopie nach Giorgione sehen wollte, ja, der neueste Kritiker der florentinischen Galerien, Schubring, will beide Bildchen des Kostüms wegen erst in das sechzehnte Jahrhundert setzen, wozu aber der Tracht wegen kein Grund vorliegt.

Einen Gefährten dieser kleinen Gemälde besitzt die National Gallery in London in einer Tafel, deren Darstellung man der Schwierigkeit ihrer Deutung wegen versuchs-

weise „das goldene Zeitalter" genannt hat. Eine stimmungsvolle Landschaft, die durch einen mächtigen Felsen im Mittelgrund, wie in dem Wiener Bild, stark in die Tiefe gedrängt wird, wunderliche Tiere und jugendschöne Menschen, die sich wieder einmal gar nicht umeinander kümmern, das Fremdartige des Vorwurfs, die poetische Behandlung deuten auf Giorgione, die mangelhafte Erhaltung aber läßt es ungewiß, ob man es mit einem Original oder nur einer Schülerarbeit zu tun hat.

Giorgiones Bilder sind gemalte Musik, aber nicht, weil er wie sein Lehrer Giovanni Bellini in seinen Bildern alle Instrumente: Laute, Flöte, Viola, selbst Trommel und Posaune heranzöge, um Musik machen zu lassen, im Gegenteil, er läßt seine Menschen sehr selten musizieren, aber er scheint dafür der Schwesterkunst das Unbestimmte, Andeutende ihres Ausdrucks zu entlehnen, um Gedanken darzustellen, Gefühle zu wecken, die sich mit der unwiderstehlichen Gewalt der Töne, dem Zauber der weichsten Harmonie der Seele bemächtigen und Empfindungen wachrufen, wie sie in Worten nicht zu fassen, nur in Tönen und Farben zu umschreiben sind.

Ein Beispiel dafür bildet das berühmte Konzert (Abb. 46) im Louvre, wie G. Gronau so schön sagt: „ein unvergängliches Bild traumhafter Schönheit, in dem Giorgione für diese Gattung von Bildern wie das Urbild, so die reifste Erfüllung gab. Es ist eine wundersame Vereinigung herrlicher Menschen zu Lebensfreude und Feier der Schönheit". Was an höchsten Idealen das Gemüt des Dichters erträumt, was an vollendetsten Harmonien in der Seele des Musikers erklingt, was an reinster Schönheit vor dem Auge des Künstlers schwebt, dem hat der Maler in diesem Bild eine Gestalt gegeben, die Form, Klang und Idee zu einer Schöpfung vollkommenster Harmonie vereint. So hat es auch stets die tiefste Wirkung geübt, von Seele zu Seele spricht hier der Künstler, sein Letztes, Tiefstes offenbarend und weckt nach Jahrhunderten noch ein Echo, wenn Manet in seinem Déjeuner sur l'herbe das gleiche Thema in das Französische übersetzt. Nicht ein Mann allein, eine Zeit, ein Geschlecht dokumentiert sich in diesem Gemälde und wenn niemand bestreitet, daß die Seele desselben Giorgione gehört, so hat man in der Ausführung doch die Hände anderer gesucht, die der beiden größten Schüler des

Abb. 65. Domenico Campagnola: Venus. Kupferstich. (Zu Seite 68.)

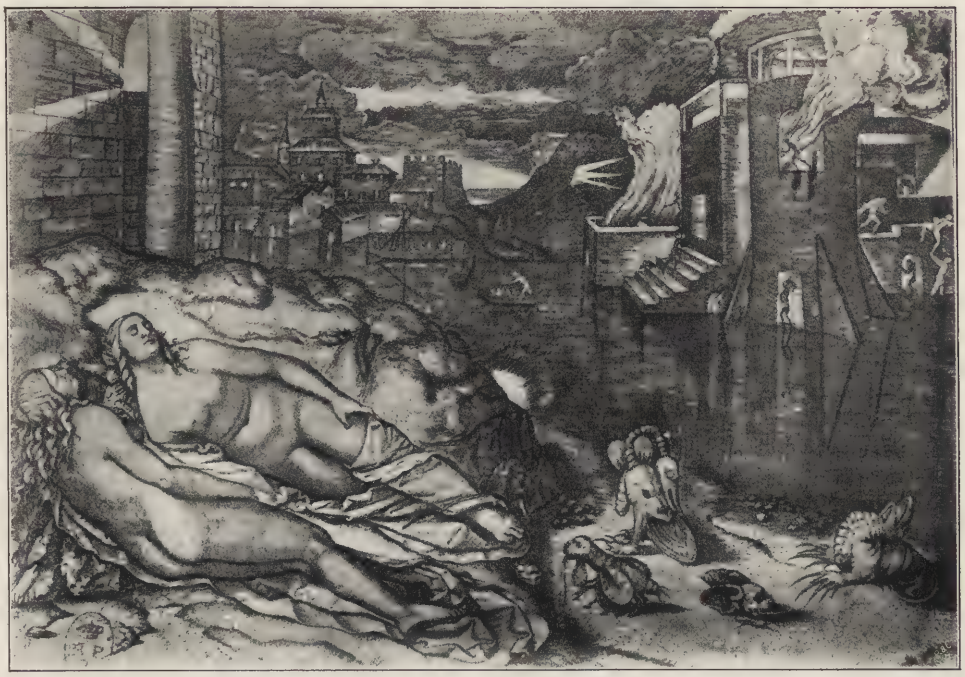

Abb. 65. Marc Anton Raimondi: Der sog. Traum des Raffael. Kupferstich. (Zu Seite 68.)

Künstlers, Sebastianos del Piombo und Tizians. Der sitzende Jüngling mit dem roten Barett findet sich wieder in einer Freske Tizians der Scuola del Santo in Padua, die stehende nackte Frau aber ist dieselbe, welche in der „Himmlischen und irdischen Liebe", als Venus, Medea oder Helena zur Flucht resp. zu widerstandsloser Hingabe an die Liebe zu überreden sucht. Ein Meisterwerk der Kunst Giorgiones, wenn auch vielleicht nicht ganz von seiner Hand.

Ein durch mannigfaltige Beziehungen mit der venezianischen Kunst der Zeit verbundenes und daher auf Giorgiones Namen getauftes Gemälde ist die Ehebrecherin vor Christus (Abb. 47) der Galerie in Glasgow, ein Bild, das trotz seiner schönen und leuchtenden Farbe die Hand eines Nachahmenden verrät, wie einige wollen: des Domenico Campagnola, oder des Cariani, dem man die Wiederholung desselben Bildes in Bergamo zuschreibt, vielleicht auch des Bonifazio, dessen Gemälde im Depot des Kaiser Friedrich-Museums die Figuren der Ehebrecherin und des Christus wiederholt. Der Jüngling, welcher die Frau hält, findet sich auch in dem Fresko Tizians der Scuola del Santo in Padua, in dem Träger des hellen Doppelradmantels auf der Szene, wo der heilige Antonius dem Neugeborenen die Sprache gibt; er ist identisch mit dem Lautenspieler auf dem „Konzert" im Louvre.

Anklänge an Giorgiones Kunst haben auch zu jener Entdeckung geführt, welche D. Penther und Fritz Harck in der Galerie der Kaiserlichen Eremitage in St. Petersburg machten. In einem Bilde, welches sich in der Galerie Orléans unter dem Namen Raffaels befand und welches später auf Waagens Veranlassung Morettos Namen erhielt, erkannten sie ein Werk Giorgiones. Es ist eine Judith (Abb. 48), welche in einer Modellierung von höchster Zartheit und einem Kolorit goldiger Wärme (wie der Entdecker so hübsch sagt) „das Wunderzeichen eines großen Meisters an der Stirne trägt". Das feine Oval des zarten Gesichtes mit den niedergeschlagenen Augen ist das gleiche wie jenes der Madonna auf der Tafel in Castelfranco und in die gleiche Zeit 1504 wird von Herbert Cook auch die Entstehung des Bildes gesetzt, andere Kritiker aber, und zu

ihnen gehören Morelli und B. Berenson, mögen in dem Gemälde nur eine Kopie nach Giorgione sehen; das in unmöglichen Falten völlig verschwindende Standbein, das stark verzeichnete linke Bein, die schwach modellierte rechte Hand scheinen allerdings eines solchen Künstlers nicht würdig; W. Schmidt möchte Carianis, Jacobsen Catenas Manier in dem Bilde erkennen.

Den Entwurf zu einem Gemälde, welches wohl das Martyrium (Abb. 49) zweier Heiligen darstellen sollte, bewahrt eine Skizze der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. Flüchtig hingeschrieben, um eilig einen Gedanken festzuhalten, hat der Künstler mit wenigen kräftigen Strichen die Figuren umrissen, die Lichter ausgespart, um eine Idee von der Wirkung zu haben. Wie bei dem Urteil Salomos ist Giorgione auch hier von seiner sonstigen Gewohnheit, den Schauplatz der Handlung ins Freie zu verlegen, abgegangen, er läßt die Hinrichtung in einer Halle vorgehen, deren Architektur an venezianische Paläste (Cà d'oro) erinnert. Diese Zeichnung und jene der Sammlung His de la Salle im Louvre, welche eine Landschaft mit einigen ruhenden Figuren darstellt, einer Gruppe, welche auf dem Paris-Urteil (in Dresden und anderswo) wieder vorkommt, sind die einzigen, welche unter der großen Anzahl der in den Kabinetten auf Giorgiones Namen getauften Blätter Anspruch auf Echtheit haben; in denjenigen der Uffizien dürfen wir wohl mit Recht Federübungen der Campagnola u. a. erblicken (Abb. 50—61).

In mehreren Stichen Giulio und Domenico Campagnolas (Abb. 62—64) glaubten Bartsch, Passavant und Venturi Arbeiten nach jetzt verlorenen Bildern Giorgiones sehen zu dürfen und mit überzeugendem Scharfsinn hat Wickhoff nachzuweisen versucht, daß der bekannte Stich des Marc Anton, den man den Traum des Raffael (Abb. 65) nennt, aller Wahrscheinlichkeit nach nichts anderes ist, als die Reproduktion eines Bildes von Giorgione, welches in des Malers phantastische Romantik übersetzt den Traum zweier Vestalinnen im Tempel der Vesta darstellte. In diesem und anderen Bildern zeigt sich der Maler vertraut mit Ovids Metamorphosen, Virgils Äneis, mit Apulejus und Valerius Flaccus, ja selbst dem bildenden Künstler so fern liegenden Autoren, wie Cicero und Statius. Vielleicht erlaubt das einen Rückschluß auf seine ausgedehnten Kenntnisse der klassischen Literatur und ihn, von dem wir wissen, daß er einer der größten Künstler war, von dem wir hörten, daß er schön, musikalisch hoch begabt und liebenswürdig gewesen ist, sehen wir nun auch noch im Besitz der feinsten Geistesbildung seiner Zeit, so daß kein Zug mehr fehlt, um das Bild eines ganz außerordentlichen Menschen zu gewinnen, eines Menschen, dem das Genie ewiges Leben gibt. Sein Glanz verdunkelt die Vergangenheit, denn erst mit ihm scheint die Zeit zu beginnen, die Gegenwart gehört ihm, denn er bezaubert sie durch seine Persönlichkeit, der Zukunft gebietet er, denn ewige Jugend geleitet seine Kunst durch die Jahrhunderte.

Palma Vecchio.

Palma Vecchio.

Zwischen Giorgione, dem Befreier, und Tizian, dem Vollender der venezianischen Malerei, steht ein Dritter, nicht so tief, wie der erste, nicht so groß, wie der andere, und doch an seinem Platze ungern zu missen: Palma Vecchio. Wenn Giorgiones Leben und Kunst dem Meteor gleicht, das überraschend erscheint und blendenden Glanz verbreitend, rasch verlöscht, Tizian aber dem leuchtenden Gestirn des Tages zu vergleichen ist, welches vom Aufgang zum Untergang in strahlender Schönheit erglüht, so darf man Palma etwa einen Planeten nennen, der in sanftem, das Auge erfreuenden Licht ruhig und gleichmäßig eine eng umschriebene Bahn durchkreist. Jene sind Genies, Palma nur ein Talent, und wenn er unter den Künstlern, die das Venedig von damals gebildet, einen hervorragenden Platz einnimmt und sein Name stets nur in Verbindung mit denen der größten genannt wird, wenn er bedeutendere Zeitgenossen verdunkelt hat, wie Sebastiano, der mehr konnte, oder Lotto, der so unendlich viel interessanter ist, so verdankt er das der Oberflächlichkeit seiner Kunst. Alles, was er sagt, ist selbstverständlich, ist banal, aber er sagt es so hübsch und so angenehm, es liegt alles so an der Oberfläche, ist so wenig mit Gedanken beschwert, daß ihn jeder versteht.

Palmas Empfindung ist von Leidenschaft so weit entfernt, wie von Kälte, die laue Mäßigung, welche in ihr liegt, teilt sich leicht mit; die Armut seiner Erfindung, die ein engbegrenztes Genre mit wenigen Typen bevölkert, macht sein Werk ebenso leicht kenntlich, wie das Vierschrötige seiner Gestalten, denen dabei doch die Kraft mangelt. Er gibt Eindrücke weiter, die er von Giorgione empfangen, aber eine so einfache, so wenig komplizierte Natur, wie die seinige, vergröbert die Auffassung, statt sie zu vertiefen, und wenn er dem Leben auch hundert wahre Einzelzüge ablauscht, — hält er sie fest: so schwindet ihm doch die Seele, er hat den Schein und nicht das Wesen.

Er hat ein neues Genre geschaffen, aber in der Trivialisierung desselben hat sich seine Kunst erschöpft, für den Starken wird Einseitigkeit eine Tugend, für den Schwachen aber zur größten Sünde, zur Langeweile. Ein guter Maler — aber zum großen Künstler fehlt ihm das Beste: das Temperament.

Von der Schule der Bellini ausgehend, hat er wohl die stärksten Impulse von Giorgione empfangen, nach dessen Tode er unter den Einfluß Lorenzo Lottos geraten ist, und wenn er, der aus Bergamo stammte, in seiner Kunst auch niemals seine Heimat vergessen läßt, so geht er in Venedig doch völlig in jenem Element auf, welches das Charakteristikum der venezianischen Malerei ist, der Farbe.

Palmas einziger Ruhmestitel ist sein Kolorit, die hohe und wahrhaft glänzende Ausbildung desselben haben ihn in gewissem Sinne zum Mitschöpfer jenes Ideals von Farbenpracht und Formenschönheit gemacht, an welches man denkt, wenn von der venezianischen Malerei des beginnenden Cinquecento gesprochen wird, jener Zeit, in welcher die Entstehung eines neuen malerischen Stils in Venedig den Beginn der modernen Malerei ankündigt.

In seinen großen Altarwerken folgt er den Bellini, außer diesen hat er sich auf ein Darstellungsgebiet beschränkt, dessen Erfindung und Einführung ihm möglicherweise mit Recht zugeschrieben wird, den genreartigen Conversazione sante und den weiblichen Halbfiguren. Der völlige Mangel an Phantasie hat ihn nie darüber hinauskommen lassen, seine Erfindungsgabe ist so gering, daß die Typen, die er sich einmal für die Madonna, das Christuskind, die männlichen und weiblichen Heiligen geschaffen hat, immer wiederkehren, selbst seine Landschaften gewinnen einen typischen Charakter; wer eines seiner Bilder gesehen hat, kennt dem bloßen Inhalt nach alle derselben Klasse, sie qualifizieren sich nur durch die Farbe, denn an seinem Kolorit hat Palma unablässig gearbeitet. Von einer ihm anfänglich anhaftenden Sprödigkeit der Farbe, die bei bestimmt und scharf hingesetzten Umrissen die Lokalfarbe noch entschieden, ja bis zum Bunten, betont, ringt er sich allmählich zu einer Freiheit durch, welche ihm in seinem

Abb. 1. Die Heilige Barbara. Venedig, S. Maria Formosa. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 88.)

Kolorit ein Instrument höchster künstlerischer Ausdrucksfähigkeit an die Hand gibt.

Seine Modellierung gewinnt durch die weichen verschwimmenden Konturen den Schimmer überzeugendsten Lebens, seine Palette bleibt reich, aber die Zartheit allmählicher Übergänge, ein fließendes Halbdunkel stimmt die Töne in köstlicher Harmonie zusammen, und durch die Lasuren vermag er den Farben eine Leuchtkraft zu geben, der Karnation den wunderbaren Schmelz blühendster Frische mitzuteilen, so daß die Schöpfungen seiner glücklichsten Stunden, wie etwa die heilige Barbara, die Bella aus dem Palazzo Sciarra Colonna für immer zu den Werken höchster Kunst gezählt werden müssen.

Palma war Kolorist, nur aus der Farbe heraus gewinnt sein Gedanke Leben, die Farbe und ihre Wirkung sind das Credo seines Glaubens, so weit, daß er der Rücksicht auf die Schönheit die Wahrheit opfert, wie denn das Inkarnat seiner so hoch gefeierten weiblichen Bildnisse zwar koloristisch äußerst wirksam ist, aber nicht mehr der Natur entspricht. Aber so wenig es Giorgione vergönnt war, das letzte Wort seiner Kunst zu sagen, so wenig auch ihm; wie Tizian in seinen Lebensaltern, in der irdischen und himmlischen Liebe, dem Höchsten, was in Giorgiones Richtung lag, Gestalt verlieh, so hat er auch in seiner Flora, in der Maddalena des Palazzo Pitti, in seinen Conversazionen zu Madrid und Paris die köstlichsten Früchte gegeben, welche auf diesem Darstellungsgebiete zu reifen vermochten, auch von Palmas Können heißt der Superlativ: Tizian.

Ein Gemälde der heiligen Jungfrau mit den Heiligen Hieronymus und Petrus, welches, aus dem Palazzo Giustiniani stammend, sich einst in der Sammlung Reiset

in Paris befand, heut aber in Schloß Chantilly ist, hat durch die Inschrift, welche es auf einem Lesezeichen im Buch des Kirchenvaters trägt und die folgendermaßen lautet: JACHOBUS PALMA MD eine große Verwirrung in der Biographie des Malers an-

Abb. 2. Die Heilige Barbara. Ausschnitt.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 88.)

gerichtet. Es ließ sich mit der Angabe Vasaris, daß der Künstler 1528 im Alter von 48 Jahren gestorben sei, also 1480 geboren sein muß, nicht gut vereinen, daß er ein so vollendetes Bild in dem jugendlichen Alter von 20 Jahren ausgeführt haben könne, und da sich an dem urkundlich feststehenden Todesjahr nicht rütteln ließ, hatte man

Abb. 3. Der Heilige Antonius Eremita.
Vom Barbara-Altar. Venedig, S. Maria Formosa. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 88.)

deshalb geglaubt, Palma älter machen zu sollen, man nahm an, daß er etwa zehn Jahre früher das Licht der Welt erblickt habe, und statt ihn zeitlich neben Giorgione und Tizian zu stellen, ihn zum Mitstrebenden zu machen, brachte man diese in ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihm. Diese Inschrift, von Anfang an höchst verdächtig, denn es gibt keine echten Bilder, die Palma selbst bezeichnet hätte (auch die Cartellini eines Bildes in Berlin und jenes im Museo zu Ferrara gelten nicht für echt), ist nun auch längst als Fälschung erkannt worden, das Werk selbst wird heute Palma abgesprochen und einem schwachen Nachahmer gegeben und damit scheidet dieser Faktor des Irrtums aus der Lebensbeschreibung des Malers völlig aus.

Dem leider zu früh gestorbenen Gustav Ludwig ist es gelungen, in den venezianischen Archiven mancherlei neues Material zur Kenntnis der Lebensumstände des Meisters zu entdecken und seine Zusammenstellung ist es, der wir im nachstehenden folgen.

Giacomo Nigretti stammte von einer armen Familie in Serinalta bei Bergamo, wo er als der Sohn eines gewissen Antonio Nigretti um das Jahr 1480 geboren wurde. Seine früh schon kund gewordene Begabung für die Malerei soll es veranlaßt haben, daß er sich, mit Unterstützung einer frommen Bruderschaft, nach Venedig wandte, um sich in dieser Kunst weiter auszubilden. Wie der Stil seiner Bilder anzunehmen nahelegt, hat er bei Giovanni Bellini gelernt, jedenfalls zur gleichen Zeit, als auch die beiden gleichaltrigen Giorgione und Tizian in diesem berühmten Atelier tätig waren. Erst im Jahr 1510, im Todesjahr Giorgiones, aber findet sich die früheste Spur seines Aufenthaltes in der Lagunenstadt, er erscheint zweimal, am 8. März und am 2. August, als Zeuge in den Testamenten einer gewissen Sofia Dossena, wie man aus dem Namen schließen darf — Dossena ist ein kleiner Ort nahe bei Serinalta —, eine Landsmännin des Künstlers, der damals schon eine eigene Werkstatt besessen haben muß, da ein gewisser Domenico Manucoli als sein Gehilfe genannt wird. Der Meister unterschreibt sich bei diesen Gelegenheiten: „Jacomo de Antonio de Negreti.“

Das nächste feststehende Datum wäre das Jahr 1512, in dem Marc Antonio Michiel im Hause des Francesco Zio in Venedig das berühmte Bild des Sündenfalls, welches sich jetzt in Braunschweig befindet, gesehen haben will. Da aber Frizzoni aus der Originalhandschrift dieses Kunstfreundes nachgewiesen hat, daß man statt 1512 1528 zu lesen hat, so scheidet dieses Datum aus und wir verlieren damit auch leider den Anhaltspunkt, um diesem schönen Gemälde im Werke des Künstlers einen chronologisch gesicherten Platz einräumen zu können. Man kann das nur um so lebhafter bedauern, als mit dem Wegfall dieses Datums die Chronologie von Palmas Werk überhaupt jeder festen Stütze beraubt wird. Wir sahen schon, daß das „1500" datierte Bild in Chantilly dem Künstler gar nicht gehört; das Altarbild vom Jahre 1520 ist zugrunde gegangen und die mit einem beglaubigten Datum erhaltenen drängen sich alle in einen Zeitraum von drei Jahren, nämlich von 1525 bis 1528, zusammen.

1513 wohnte er anfänglich in der Pfarrei San Basso, später in der Pfarrei San Moisè und tritt in diesem Jahre als Mitglied in die Scuola di S. Marco ein; die mittelalterliche Anschauung, das Individuum nur als Teil eines größeren Ganzen, einer Zunft, einer Korporation, einer Bruderschaft anzuerkennen, hat ihn wohl dazu genötigt. Bei dieser Gelegenheit und im gleichen Jahr als Zeuge bei dem Testament der Isabetta Mocenigo Faletro nennt er sich zuerst: „Jacomo Palma", ein Name, der ihm geblieben ist, so daß sein eigentlicher Familienname völlig in Vergessenheit geriet und erst wieder neu entdeckt werden mußte. Welche Gründe ihn veranlaßt haben mögen, diesen Namen zu wählen, den übrigens auch andere Bergamasken und zumal Angehörige der Familie Nigretti angenommen haben, ent-

Abb. 4. Der Heilige Sebastian. Vom Barbara-Altar. Venedig, S. Maria Formosa. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 88.)

zieht sich unserer Kenntnis, vielleicht wird die Vermutung, daß seine Wohnung und Werkstatt in einem Hause mit diesem Zeichen lagen, er mit dieser Namenwahl also auch zugleich den Wohnsitz bezeichnete, gewissermaßen seine Adresse angab, eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Palma Vecchio hat man ihn dann zum Unterschied von seinem Großneffen genannt, den man den jungen Palma hieß.

Die Dokumente schweigen dann mehrere Jahre; 1520 erhielt Palma von Marino Querini, dem Mitglied eines vornehmen Patrizierhauses, den Auftrag zur Ausführung eines großen Altargemäldes, der Vermählung Marias, für die Kirche San Antonio di Castello in Venedig. Er empfing für dieses Bild in den Jahren 1520 und 1521 die Summe von 100 Dukaten in vier Raten, ebensoviel wie Tizian, der für die Madonna der Familie Pesaro 1519 96 Dukaten und 6 Dukaten für die Leinwand erhielt. Das beweist, daß Palma damals in Venedig schon ein hohes Ansehen genießen mußte. Leider ist dieses Gemälde bereits im sechzehnten Jahrhundert zugrunde gegangen, Palma Giovane hat es später ganz neu gemalt, die Ruinen des ursprünglichen Bildes, die er, wie Ridolfi berichtet, sorgfältig bewahrte, sind dann auch verschollen, wenn man nicht in einem Fragment beim Principe Giovanelli die Reste davon erblicken will.

1521 wohnt Palma, der, wie es fast den Anschein hat, den Wechsel liebte, schon wieder in einem anderen Hause, nämlich in der Pfarrei S. Stae, nahe bei S. Cassian, eine Gegend, die, wie G. Ludwig weiß, das Hauptquartier der Bergamasken in Venedig bildete. 1523 erfahren wir aus seiner Steuer-Erklärung, daß er sich Grundbesitz in Montagnana erworben hat, sich also schon eines gewissen Überflusses erfreute. Im Jahr 1524 finden wir den Maler in den Monaten Mai und Juni vorübergehend in Bergamo, wo er sich aufhielt, um die Hinterlassenschaft seines eben verstorbenen Bruders zu ordnen. Dieser Bruder, mit Namen Bartolommeo, muß wohl ein armer Teufel gewesen sein, denn die ganze Erbteilung unter die vier von ihm hinterlassenen unmündigen Kinder: Antonio, Giovanni, Marietta und Margarita kostete dem Maler nur 14 Tage

Abb. 5. Pietà. Vom Barbara-Altar. Venedig, S. Maria Formosa.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 88.)

Abb. 6. Madonna mit den Heiligen Georg und Lucia. Vicenza, S. Stefano.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 90.)

Zeit. Der Neffe Palmas, Antonio, kam nach des Onkels Tode nach Venedig und wurde ebenfalls Maler, sein Sohn aus der Ehe mit Julia, einer Nichte des Malers Bonifazio de Pitatis, ist der unter dem Namen Palma Giovane bekannte Künstler; die Nichte Margarita nahm der Onkel mit sich nach Venedig, wo sie, wie es den Anschein hat, ihm den Haushalt besorgte.

Abb. 7. S. Petrus und sechs Heilige. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von T. Anderson in Rom. (Zu Seite 90.)

Abb. 8. Anbetung der heiligen Drei Könige. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 92.)

Mit diesem Aufenthalt des Meisters in seiner Heimat bringt man die großen Ankonen in Zusammenhang, die in Serinalta sind und von denen man glaubt, daß sie dem Maler bei Gelegenheit seines Besuches in Auftrag gegeben worden seien. Es ist durchaus nicht notwendig, daß Palma dieselben an Ort und Stelle gemalt haben muß, wie Berenson will; die aus mehreren Stücken bestehenden Altäre können sehr wohl im Atelier des Künstlers in Venedig ausgeführt worden sein, vermutlich sind sie sogar von der Hand seines Gehilfen Alvise fio di Serafin, ebenfalls eines Bergamasken, und sind dann auf dem üblichen Beförderungswege an ihren Bestimmungsort gelangt.

1525 schließt Palma einen Vertrag mit Ursula Malipietro behufs Herstellung des Hauptaltars der Kirche S. Helena in den Lagunen, eine Arbeit, die ihm mit 100 Dukaten gelohnt wurde. Im gleichen Jahre noch verwendet sich Palma als Mitglied der Scuola di S. Pietro Martire dafür, daß an Stelle des alten unansehnlich und schadhaft gewordenen Gemäldes, welches Jacobello del Fiore hundert Jahre zuvor für den Altar dieser Scuola in der Kirche SS. Giovanni e Paolo gemalt hatte, ein neues ausgeführt werde. Das ist dann auch geschehen, aber in dem Wettbewerb, welcher dieser Arbeit wegen zwischen Palma, Pordenone und Tizian stattfand, trug der letztere den Sieg davon. Er lieferte 1530 sein neues Bild ab, ein hochgefeiertes Meisterwerk: die Ermordung des heiligen Petrus Martyr, welches im Jahre 1867 beim Brande der Kirche unterging.

Die Konkurrenz-Entwürfe Palmas und Pordenones sind jetzt verschollen, den des ersteren wollte Ridolfi im Palazzo Contarini, den des anderen Franc. Scannelli in Bologna gesehen haben. In demselben Jahre, 1525, notiert sich Marc Antonio Michiel in sein Diarium, daß er von Palmas Hand bei Taddeo Contarini die drei Schwestern (heute in der Dresdener Galerie), bei Girolamo Marcello die Lautenschlägerin (heute in Alnwick Castle) gesehen habe.

1527 ist Palma abermals umgezogen, und zwar nach dem Kirchspiel S. Basso, nahe am Markusplatz. Wir erfahren das, weil er am 21. Februar vor die Giudici dell' Esaminador zitiert wird, um über eine Verstorbene, die Frau des Rocco di Cristoforo, Maria, Zeugnis abzulegen.

1528 erhielt der Künstler von seiten der Familie Querini, von der wir wissen, daß ihn ein Mitglied schon acht Jahre zuvor in bedeutender Weise beschäftigt hatte, wieder einen großen Auftrag, in einem Jahre, welches in der Familiengeschichte dieses Hauses eine wichtige Rolle spielt, ermordete doch in demselben Battista Querini Tizians Gehilfen, den Alvise von Zypern, und wurde dafür in die Verbannung geschickt. Am 30. April heiratete Francesco Querini Donna Paola, die Tochter des Francesco Priuli, und übertrug aus Anlaß seiner Vermählung dem Künstler gleich sechs Bilder, sein eigenes Porträt und dasjenige seiner jungen Gattin und vier andere, die aber nicht mehr alle von dem Meister selbst ausgeführt werden konnten.

Am 21. April besuchte er eine Landsmännin, Hieronima Abundio Banda, um am Krankenlager derselben den Zeugen in ihrem Testamente zu machen, einige Wochen später schon ist er selbst erkrankt und nachdem er 17 Tage bettlägerig gewesen, während welcher Zeit ein gewisser Francesco Coron ihn gepflegt und die Nächte bei ihm gewacht hat, ließ er am 28. Juli einen Landsmann, den Alvise Nadal, Schwager des Malers Cariani und Priester der Kirche S. Boldo kommen, um sein Testament zu machen. Was ihm gefehlt hat, wissen wir nicht, einen Arzt hat er jedenfalls nur ganz kurze Zeit bemüht, denn Messer Zuane medego erhielt für die ganze Behandlung nur drei Kronen.

Das Testament, welches Palma am 28. Juli 1528 errichtete, ist erhalten. Seine Zeugen waren ein Arzt, Guido Solano aus Urbino, und der Tuchhändler Michiel da Feltre, der dem Künstler in seiner Eigenschaft als Mitbruder der Scuola di S. Pietro Martire freundschaftlich verbunden war und ihm früher schon den Auftrag zu einem Bilde erteilt hatte. Der letzte Wille des Sterbenden verrät einen begüterten Mann. Palma bestimmt, daß 150 Messen für sein Seelenheil gelesen werden sollen und wünscht in der Scuola S. Spirito der Kirche S. Gregorio, beigesetzt zu werden. Außer sehr bescheidenen Legaten (von je einem Dukaten) an verschiedene wohltätige Stiftungen setzt

Abb. 9. Die Heiligen Konstantin, Helena, Sebastian und Rochus. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 92.)

er 25 Dukaten aus, die alsbald unter die ärmsten seiner Verwandten verteilt werden sollen, ferner 200 Dukaten, welche dazu dienen sollen, seine Nichte Margarita entweder für die Ehe oder zum Eintritt in ein Kloster auszustatten; der Rest seiner ganzen Habe soll zu gleichen Teilen unter die anderen Kinder seines Bruders Bartolommeo verteilt werden. Aus diesem Testament geht u. a. auch hervor, daß der Maler unverehelicht war und die romantische Erzählung von der schönen Violante, seiner Tochter, die Tizians Geliebte gewesen sei, nichts als eine Fabel ist. Zwei Tage nach Abfassung des Testaments ist der Meister dann gestorben und da sein Begräbnis 42 Dukaten gekostet hat, darf man annehmen, daß es mit ziemlichem Pomp ausgerichtet worden ist. Acht Tage nach dem Tode trafen die Testamentsvollstrecker im Hause des Verblichenen zusammen, um ein Inventar aufzunehmen. Es waren drei, alle Bergamasken, der Weinhändler Marco Bayeto aus Pagierolo, der Fruchthändler Zuan de Lavalle und der Färber Fantin Tiraboschi, beide aus Serinalta. Das Inventar, welches sie aufgenommen haben und welches sich ebenso wie alle Rechenschaftsberichte über ihre Verwaltung der Masse erhalten hat, ist von hohem Interesse. Es enthält ein genaues Verzeichnis des gesamten Nachlasses, nicht nur an Geld, Möbeln, Kleidern, Büchern, Musikinstrumenten, Staffeleien, Farbschachteln usw., sondern auch der vielen in seiner Werkstatt befindlichen Bilder, worunter außer 26 vollendeten auch 19 erst halbfertige oder untermalte waren, darunter große mehrteilige Altarbilder, Porträts usw., aber, und das verdient ausdrücklich betont zu werden, keine Skizzen. Das läßt den Schluß auf einen großen Betrieb zu. Wenn wir dann hören, daß sich an barem Geld 688 Dukaten (nach heutigem Geldwert etwa 35000 Franken) fanden, und erfahren, daß der Künstler sich gerade mit einem seiner Gehilfen, dem schon oben erwähnten Alvise, Sohn des Serafin, in einem Streit wegen rückständigen Lohnes befand, eine Differenz, deren Objekt immerhin 72 Dukaten betrug, so werden wir Palma wohl den Vorwurf des Geizes machen dürfen, erst recht, wenn dann aus dem Inventar hervorgeht, daß die Nichte Margarita, die Haushälterin dieses begüterten Onkels, sich mit einem gefärbten Kleid, einem goldenen Kettchen mit Kreuz, einer goldstoffenen Bauernhaube, sieben Taschentüchern und einem Hemd begnügen mußte! Hoffentlich hat sie es später besser gehabt, als bei dem knauserigen Onkel, sie und ihren Bruder Antonio nahm der eine der Testamentsvollstrecker, Fantin Tiraboschi, gegen 18 Dukaten Kostgeld pro Jahr und Kopf zu sich in Pension. Bis zum 22. Juni 1529 haben die drei Freunde des verstorbenen Malers mit der Ordnung seines Nachlasses zu tun gehabt, an diesem Tage erfolgte ihre Schlußabrechnung, bis auf den Grundbesitz in Montagnana, der, wie es fast den Anschein hat, keine vorteilhafte Kapitalsanlage repräsentierte, denn im Jahre 1537 war er noch nicht realisiert und mußte für die Erben weiter verwaltet werden.

Diese Nachrichten über die äußeren Umstände von Palmas Leben sind reich, verglichen mit dem, was wir über so viele andere Künstler jener Zeit wissen; arm dagegen, wenn wir in ihnen nach einer Erkenntnis der Persönlichkeit suchen. Palma selbst hat keinerlei Aufzeichnungen gemacht, wie etwa Lotto; wir besitzen keinen Briefwechsel von ihm, wie von dem glücklicheren Sebastiano, der mit Michel Angelo Briefe wechseln durfte, auch war er keine so überragende Gestalt wie Tizian, über welchen die Zeitgenossen so manches zu berichten wissen. Jedenfalls tritt selbst in den trockenen Dokumenten eine Eigenschaft des Mannes zutage, welche sympathisch berührt, seine Liebe zur Heimat, die der in die Fremde, aus den Bergen ans Meer Verschlagene durch die Anhänglichkeit an seine Landsleute ausspricht. So weit sein Verkehr beglaubigt ist, besteht er ausschließlich aus Bergamasken, er wohnt im Quartier derselben, er besucht sie, wenn sie krank sind, und leistet ihnen Dienste; die Gehilfen, die ihn bei der Arbeit unterstützen, der Notar, der seine Rechtsgeschäfte besorgt, die Freunde, denen er seinen Nachlaß, die Sorge für seine Erben anvertraute, sie alle sind aus seiner Heimat, es ist die Sehnsucht nach seinen Bergen, die ihn aus dem Kreise der Landsleute nicht herauskommen läßt, sie allein sind ihm vertraut, ihr Dialekt ist der seine, und wie gefeiert, wie gesucht er auch in Venedig als Künstler sein mag, ein Handwerker, ein kleiner Händler — vorausgesetzt, daß sie aus Serinalta stammen — sind ihm lieber als Gelehrte und Edelleute.

Abb. 10. Die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 92.)

Venedig bleibt ihm die Fremde; sobald er nur etwas erübrigt hat, kauft er sich in seinen Bergen an, denn im Grunde seines Herzens lebt doch nur eine Hoffnung, nur ein Wunsch: einst, dermaleinst heimkehren zu können; Venedig ist die Stätte seines Ruhmes, Bergamo die Heimat seiner Seele.

Diese Stimmung des Heimwehs klingt auch aus seinem Werk. Palma hat der Mehrzahl seiner Bilder einen landschaftlichen Hintergrund gegeben, aber er, der sicher den größten Teil seines Lebens in Venedig zubrachte, dessen künstlerische Entwicklung sich völlig im Banne dieser Stadt vollzog, hat nie das Meer gemalt, hat dem Wasser und seinem Leben keinen Platz in seinen Gemälden eingeräumt, er malt immer nur Gebirgsgegenden, denn die Darstellung jenes berühmten Meersturmes, der am 25. Februar 1340 Venedig den Untergang drohte, in der Akademie, auf den Vasari in erster Linie den Ruhm und das Ansehen unseres Meisters basiert, ist gar nicht von seiner Hand, sondern, wie Gronau will, von Giorgione begonnen, von Paris Bordone aber vollendet worden. Wie alle Gebirgsbewohner liebte Palma die freie Natur, im Gegensatz zum Städter, der auf seine Wohnung, auf Innenräume angewiesen ist. Er hat die Conversazionen, die Giovanni Bellini u. a. noch in Räume unbestimmten Charakters, in kapellenartigen, säulengetragenen Hallen abhalten lassen, resolut in das Freie verlegt, er entfernt den Marmor des Estrichs und der Wände und ersetzt ihn durch Bäume und Büsche, er reißt die Vorhänge weg, welche bei den älteren Künstlern meist den Hintergrund verschließen, und spannt dafür über seine Gestalten den blauen Himmel, die weißen Wolken.

Seine Seele lebt in den Gegenden, die er darstellt, und da er sie aus dem Kopf malt, so verschönt er, wie die Sehnsucht so gern tut. Er gibt Anklänge an die Heimat, Erinnerungsbilder, die nur den allgemeinen Charakter der bergamaskischen Landschaft festhalten; ob sich allerdings unter den Dörfern, Landhäusern, den Kirchen, Klöstern, Burgen, die er anzubringen liebt, nicht vielleicht doch Ansichten bestimmter Lokalitäten verstecken, das wird heute nur noch schwer festzustellen sein. Ein Motiv der Heimaterde freilich verleugnet sich nicht, es ist der Monte Redotta, dessen auffallende, charakteristische Gestalt er mit ganz besonderer Vorliebe anzubringen pflegt, sicher hatte er sich dem Knaben besonders fest eingeprägt, sind doch die höchsten oder durch ihre Formation auffallenden Berge dem Gebirgsbewohner zumal vertraut, da sie Wetterprophet und Wegweiser zugleich zu sein pflegen, sie trifft des Morgens der erste und des Abends der letzte Blick, in Hoffnung und in Sorge pflegt vieltausendmal das Auge an ihnen zu hängen.

Palma gibt Landschaften, wie er sie sich dachte, und wenn er in Bildern, an die er sein ganzes Können setzte, den Beschauer in eine Gegend von üppiger Fruchtbarkeit der Weiden und Viehtriften führt und durch die Staffage zahlreicher Schafherden, die wohlgenährt sind und in der Wolle gut stehen, sein Gefühl für das bekundet, was dem Gebirgsbewohner, den nicht der Ackerbau, sondern die Viehzucht nährt, not tut, so zeigt er das sachgemäße Verständnis des Eingeborenen. Manchmal schwelgt er geradezu in der Darstellung großer landwirtschaftlicher Betriebe, wie in Jakob und Rahel in Dresden oder in der Heimsuchung in Wien, man glaubt da ordentlich den Wunsch des Malers nach dem Besitze solcher Reichtümer zu vernehmen. Am liebsten gibt er diesen Landschaften die Stimmung eines schönen Abends, vielleicht aus der Freude des Künstlers an dem bunten Farbenspiel, das die sinkende Sonne über das Firmament zaubert, mehr vielleicht noch aus dem Gefühl des Landmannes heraus, dem erst der Abend den Frieden und die Ruhe nach getaner Arbeit bringt.

Und in diese Gegenden, wie er sie zu schildern liebt, passen seine Gestalten. Es sind Gebirgsbewohner, breit und stämmig gebaut, von kerniger aber grobkörniger Frische, die Frauen derb und gesund, durch und durch hausbacken; mit Recht kann man von Palma sagen, was Mantz einmal von Giorgione behauptete, „den Geist habe er vergessen zu seinen Schöpfungen einzuladen".

In seinen Altarwerken schließt sich Palma unmittelbar an seine Vorgänger an. Das Kompositionsschema der Bellini in seinem architektonischen Aufbau und seiner streng symmetrischen Anordnung übernimmt er einfach, wie es ihm überliefert worden war,

Abb. 11. Die Heilung des kananäischen Weibes. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 92.)

Abb. 12. Johannes der Täufer. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 92.)

Abb. 13. (Palma?): S. Lorenzo Giuſtiniani. Venedig, S. Maria dell'Orto.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderſon in Rom. (Zu Seite 94.)

ohne durch eine wesentlich neue Auffassung etwas Eigenes dazuzugeben. Die Nötigung, ein Altarbild dem Platz, für den es bestimmt war, anzupassen, es dem Bauwerk als einen wesentlichen Bestandteil der Architektur einzugliedern, legte ihm Beschränkungen auf, welchen er sich vielleicht um so lieber unterwarf, als sie von einer langen Tradition geheiligt waren; hier Neues zu schaffen und die alte Form mit größter künstlerischer Freiheit umzugestalten, war erst Tizian vorbehalten. Weicht er nun auch in der Anordnung nicht von dem Kanon ab, den Giovanni Bellini gewissermaßen für das Altarbild geschaffen hatte, so nimmt er doch auf die rein malerische Wirkung eine viel größere, ja fast ausschließliche Rücksicht.

Das älteste Bild dieser Art, welches Palma in Venedig gemalt hat, war, wie Ridolfi wissen will, die heilige Jungfrau mit dem Kind und den heiligen Johannes und Hieronymus und befand sich in der Kirche San Moisè, in deren Pfarrbezirk der Maler, wie wir wissen, vom Jahre 1513 an einige Zeit gewohnt hat, wahrscheinlich während er an dem Bilde tätig war (oder ist er in diesem Jahre erst in das Kirchspiel übergesiedelt, um den Auftrag zu erhalten?). Dies Bild ist untergegangen, ebenso wie die Vermählung Mariens, die er 1520 im Auftrag der Querini ausgeführt hat. Die Mehrzahl seiner Kirchenbilder hat der Künstler aber nicht für venezianische Kirchen gemalt, sondern im Auftrag von kleineren Gemeinden, wie derjenigen von Serinalta, Dossena und Paghera, in seinem Heimatstal des Brembo, für Fontanelle di Odezzo und für S. Zerman. Indessen, und die Geschichtsschreiber Bergamos haben es ihm auch sehr verübelt, sein Bestes hat er in den Schöpfungen für die Kirchen seiner Heimat nicht gegeben. Man will sogar bemerkt haben, diese Altäre seien gerade mit besonderer Sorglosigkeit ausgeführt, schlecht gezeichnet und in der Farbe vernachlässigt, sie sind dem Meister so unähnlich, daß Morelli ihre Vollendung dem Cariani glaubte zuweisen zu müssen, während G. Ludwig mit viel größerer Wahrscheinlichkeit den bergamaskischen Gehilfen Alvise, von dem schon die Rede war, für dieselben verantwortlich gemacht hat. Jedenfalls hat Palma, soviel ist sicher, ihre Beendigung den Händen untergeordneter Kräfte überlassen, er selbst hat sich für Arbeiten aufgespart, die in den Kirchen großer Städte mit kunstliebender und kunstgewöhnter Bevölkerung aufgestellt, der Kritik Sachverständiger in ganz anderem Maße ausgesetzt waren, als es in den kleinen Gebirgsorten der Fall war; vielleicht hat auch der Preis dabei eine nicht unwesentliche Rolle gespielt.

Sein Meisterwerk schuf er, als die Bombardieri des Arsenals ihn beauftragten, für den Altar ihrer Kapelle in der seit 1492 neu erbauten Kirche S. Maria Formosa ein mehrteiliges Gemälde zu schaffen, welches als Hauptstück die heilige Barbara (Abb. 1—5), die Schutzpatronin der Artillerie, darstellen sollte. In den Kriegen von damals, deren weitaus größter Teil sich im Angriff und in der Verteidigung fester Plätze abspielte, war die Artillerie eine der wichtigsten Waffen, eine Waffe, von deren Beschaffenheit der Erfolg abhing. Dieser Bedeutung entsprach das Ansehen, welches sie genoß, und demgemäß auch die Mittel, über die ihre Angehörigen verfügten. Besondere Ruhmestaten waren der venezianischen Artillerie allerdings zu jener Zeit nicht beschieden und ein Ereignis von ungewöhnlicher Bedeutung hat sich als Veranlassung zu dieser Ehrung ihrer Schutzpatronin von seiten der Bombardieri nicht nachweisen lassen, es sei denn die mit großer Beute verknüpfte Einnahme von Brescia, die 1516 erfolgte. Vielleicht hat auch das große Unglück, welches am 14. März 1509 Venedig betraf, als die Explosion des Pulvermagazins das Arsenal in Brand steckte und außer dem Verlust an Menschenleben (von dem dazumal allerdings viel weniger Wesen gemacht wurde als heutzutage) den Staat gerade in dem Moment seiner Kriegsvorräte beraubte, als er sie am nötigsten brauchte — stand doch seit einem Jahr das halbe Europa gegen Venedig im Bund — den Artilleristen die Notwendigkeit eines nachhaltigen höheren Schutzes besonders vor Augen geführt und ihnen eine captatio benevolentiae ihrer Patronin nützlich und angezeigt erscheinen lassen.

Und Palma hat in seinem Werk die Heilige wirklich geehrt. Ein mächtiger Aufbau von sechs großen Bildern zeigt in der Mitte die Heilige selbst, rechts und links

Abb. 14. Maria mit dem Kind, Johannes dem Täufer und S. Katharina. Dresden, Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 96.)

von ihr den heiligen Sebastian und den heiligen Antonius, den Einsiedler, alle in ganzen Figuren, darüber in Halbfiguren Johannes den Täufer und den heiligen Dominikus, in der Mitte eine Pietà, Maria, den Leichnam Christi haltend. Um der Heiligen, der er den Hauptplatz in der Mitte des Altars angewiesen, eine überragende Größe zu geben, hat der Maler zu einem Mittel gegriffen, welches seine Armut in der Erfindung, seinen Mangel an Ideen in auffallender Weise verrät, er hat nämlich die beiden Heiligen an den Seiten viel kleiner gebildet als die Mittelfigur, ein rein äußerlich wirkendes und, wie man gestehen muß, sehr wenig glückliches Arrangement. Der Künstler hätte gar nicht nötig gehabt, sich dieses Kunstgriffs zu bedienen, denn in der Gestalt der Heiligen, welche Prachtgewänder in verschiedenen Purpurtönen umwallen, hat er das Heldenhafte wahrer innerer Größe, gepaart mit der hinreißenden Schönheit edelster Weiblichkeit, sieghaft zur Erscheinung gebracht; er gab ihrem Körper gewaltige Formen und beraubte ihn doch nicht des sinnlichen Reizes, er gab ihrem Antlitz holde Süßigkeit und weiche Anmut und lieh ihm doch die erhabene Würde der jungfräulichen Siegerin. Der Künstler verklärte in der heiligen Barbara den Typus der Heldin, aber nicht die Walküre, nicht die Amazone feierte er, sondern die Christin, welche die Palme errungen, weil sie sich selbst überwunden.

Dies Mittelbild zieht den Blick auf sich, nicht, weil es das größte ist, sondern weil dem Künstler darin das Höchste gelungen, er erhebt sich zu wahrer Monumentalität, um eine Idealgestalt zu schaffen, der in der Verbindung von Kraft, Schönheit und Tiefe eine vollendete Harmonie eignet. Das zieht den Blick immer wieder auf diese herrliche und wahrhaft erhabene Gestalt und läßt die Mängel, die in der übertrieben zierlichen Bildung der Hände und Füße, in dem für den Riesenleib zu klein geratenen Kopf liegen, vergessen. Die Seitenfiguren, der heilige Sebastian, von einer fast weiblichen Fülle und Breite der Formen, im Hintergrund der Monte Redotta, der heilige Antonius, eine würdige Erscheinung, aber in der Stellung eines Tänzers, stehen nicht auf der gleichen künstlerischen Höhe wie die heilige Barbara, wie denn in dem ganzen erhaltenen Werk Palmas überhaupt kein Bild existiert, welches dieser ebenbürtig wäre. Am wenigsten gelungen ist die Pietà, der Maler weiß den Schmerz der heiligen Jungfrau nicht anders wiederzugeben, als durch einen verzogenen Mund, die Gestaltung tragischer oder leidenschaftlicher Akzente lag ihm nicht, er gibt ein weinerliches Weib, statt einer auch in ihrer Trauer majestätischen Gottesmutter.

Am nächsten steht dem Barbara-Altar das große Gemälde in der Kirche S. Stefano zu Vicenza (Abb. 6). Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Kind dar auf einem Thron, dessen Rückwand ein schwerer reichgemusterter Damastvorhang den Blick auf ein hochgelegenes Kastell und ferne Berge freiläßt; zu ihren Füßen zur Rechten die heilige Lucia, auf einer Kristallschale ihre Augen als ein Symbol ihres Martyriums darbringend, zur Linken der heilige Georg in voller spiegelnder Rüstung, in der Mitte ein auf einer Laute spielender Engel, wie ihn Giovanni Bellini so gern an dieser Stelle anzubringen liebte. Die blühende Frische der Erscheinungen, die Pracht der Gewänder, der Glanz der virtuos gemalten Rüstung, die reiche Farbe reihen dieses schöne Werk unter die vollkommensten des Malers, aber man wird nicht übersehen können, daß die heilige Jungfrau und die heilige Lucia die gleichen Züge tragen, daß die in wundervolle Falten gelegten Stoffe die Glieder verhüllen und daß das phlegmatische Behagen, welches Haltung und Ausdruck verkünden, nicht das Gefühl religiöser Weihe aufkommen läßt. Die malerischen Qualitäten des Bildes, zumal der ins Trübe fallende Fleischton, haben Crowe und Cavalcaselle an eine Mitwirkung Carianis bei der Ausführung glauben lassen, vielleicht wird man statt seiner, der ja ein selbständiger Meister mit eigener Werkstatt war, an irgendeinen der bergamaskischen Gehilfen Palmas denken dürfen.

Das Bild in Fontanelle d'Odezzo, jetzt in der Akademie zu Venedig (Abb. 7), vereinigt sechs Heilige, zur Abwechslung einmal um den thronenden S. Petrus statt um die heilige Jungfrau versammelt; im Aufbau erhebt es sich nicht über das schematische, in den Bewegungen aber, in der Absichtlichkeit der ausgestreckten Zeigefinger, mit denen Petrus auf sein Buch (tu es Petrus), Johannes auf das Lamm Gottes weist, Paulus aber

Abb. 15. Madonna mit Kind, S. Joseph, S. Johann Baptista und S. Katharina. Dresden, Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 96.)

zierlich seinen Mantel in schöne Falten rafft, wirkt es kleinlich. Da das Gemälde verputzt ist und alle Figuren durch Übermalung beschädigt sind, so läßt sich von der Farbe nicht mehr der Eindruck des Originals gewinnen.

Das für Ursula Malipietro für die Kirche der heiligen Helena ausgeführte Gemälde befindet sich heute in der Galerie der Brera zu Mailand (Abb. 8). Es ist durch Übermalung entstellt, zeigt den Meister aber in der Komposition glücklicher als sonst. Der aus einem Engpaß sich entwickelnde Reiterzug, der das Gefolge der heiligen drei Könige heranbringt, vertieft den Raum in sehr geschickter Weise, die Monarchen selbst bilden mit der heiligen Jungfrau und dem Kind, dem heiligen Nährvater Joseph und der heiligen Helena eine Gruppe von hoher Anmut. Völlig zwanglos wird der Blick auf die Hauptperson, den kleinen Christus, geführt, welcher den Mittelpunkt der Komposition bildet und mit der kindlichen Würde eines an Huldigung gewöhnten Erbprinzen den Handkuß des knienden Greises empfängt. Die Züge des zweiten Königs, der, sich verbeugend, ein Gefäß hält, ähneln auffallend denen Franz' I., des damaligen Königs von Frankreich.

Die Brera bewahrt noch ein Altarwerk Palmas, den heiligen Konstantin mit seiner Mutter Helena, beide das fast allzuschön gemaserte Kreuz haltend, rechts und links die beiden Schutzpatrone gegen die Pest, S. Rochus und S. Sebastian (Abb. 9), letzterer wieder, wie auf der Tafel in S. Maria Formosa, in der Landschaft des Hintergrundes die Schroffen des Monte Redotta zeigend. Dieses dreiteilige Bild ist flüchtig behandelt und ähnelt darin den Ankonen im Dom zu Serinalta, von denen eine, aus sechs Tafeln bestehend, im Mittelstück den auferstandenen Christus zeigt, begleitet von den heiligen Philippus, Franziskus, Joseph, Apollonia und Albert, die andere aber Mariä Reinigung mit den heiligen Jakobus und Johannes in drei Tafeln bringt, alles in Zeichnung und Kolorit derb und sicher, echt bergamaskisch.

Palmas Können versagt, versucht er sich in vielfigurigen Kompositionen. Sie wirken leer, wie die Assunta in der Akademie in Venedig, oder überfüllt, wie die Heilung des kananäischen Weibes ebenda. Bei der Himmelfahrt der heiligen Jungfrau (Abb. 10) befremdet zuerst die ganz ungewöhnliche Art und Weise, in der durch den nach zwei Seiten zugleich wehenden Wind das rechte Bein und der Körper der Entrückten bis weit über die Hüfte hin sichtbar gemacht sind, eine Erscheinung, die bei der Darstellung Mariens ohne Parallele in der Malerei ist. Der Künstler hat aber Gefallen daran gefunden, denn er hat dasselbe Schauspiel gleich noch viermal wiederholt, nicht nur die heilige Jungfrau, sondern auch vier Apostel zeigen ihr wohlgeformtes rechtes Bein; den schönen Köpfen aber hat Palma keinen Ausdruck zu geben vermocht. Vielleicht aber ist dies Bild nicht ganz von des Meisters Hand. Zanotto, der seine Bemerkungen über venezianische Kunst im achtzehnten Jahrhundert schrieb, wollte wissen, daß die obere Hälfte von einem anderen Maler herrühre.

In der Heilung der Blutflüssigen wußte Palma das seelische Leben der 13 Köpfe durchaus nicht wirksam zu differenzieren (Abb. 11). Es befremdet, daß ein Modell den beiden Frauen seine Züge lieh, und von allen den ziemlich interesselos dem Vorgange folgenden ist gerade das Antlitz Christi das leerste; auch die Unart des Malers, der seine Hauptpersonen immer mit den Falten ihrer Gewänder beschäftigt sein läßt, wirkt bei diesem Heiland störend. Das Bild ist durch starke Nachbesserungen entstellt.

Ein schönes Triptychon aus Palmas letzter Zeit befindet sich in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien. Es ist im Inventar seines Nachlasses aufgeführt und stellt in der mittelsten Tafel den heiligen Johannes (Abb. 12) den Täufer in schöner Gebirgslandschaft dar, rechts und links von ihm die heiligen Sebastian und Rochus, die Schutzpatrone gegen die Pest, die in jenen Jahren in Italien mit ganz besonderer Heftigkeit wütete und es erklärlich macht, daß diesen beiden Nothelfern gegen das gefürchtete Übel soviel Altäre errichtet wurden. Die beiden seitlichen Tafeln sind wohl nach Palmas Tode von Schülern beendet worden, das Mittelstück aber, die Gestalt des Täufers, derb und ein wenig massig, in einen Mantel von prächtiger grüner Farbe gehüllt, zeigt die Kunst des Meisters von ihrer besten Seite.

Abb. 16. Madonna mit Kind, S. Rochus und S. Magdalena. München, Alte Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 96.)

Das Altarbild in S. Zerman bei Mestre mit der heiligen Jungfrau und dem Kind, umgeben von den lebensgroßen Figuren der heiligen Johannes Baptista, Matthäus, Helena und Peter, zeigt in seiner Komposition und den Typen noch die starke Abhängigkeit des Meisters von Bellini, nur die Farbe beweist auch in diesem frühen Werk schon, wie Palma dem Kolorit größeren Reiz abzugewinnen weiß als die ältere Generation.

Zweier Altarstücke in Venedig wäre noch zu gedenken, die Palmas Namen tragen, jenes in der Madonna dell'Orto, welches den heiligen Lorenzo Giustiniani in Gesellschaft von vier anderen Heiligen darstellt (Abb. 13), und eines andern in S. Cassiano, das Johannes den Täufer zum Mittelpunkt hat. Beide werden heute Palma abgesprochen, in dem ersteren sieht man lieber ein Werk des Pordenone oder des Beccaruzzi; das zweite aber berührt wie ein Rätsel. Es ist ein Meisterwerk venezianischer Kunst, dessen Schöpfer allen gleichzeitigen Malern, wie Palma, Giorgione, Tizian, Sebastiano, nahe gestanden sein muß, ohne daß man sich doch bei der verschiedenen Qualität der Einzelheiten für einen derselben entscheiden könnte.

Palma hat nur wenige Altarbilder ausgeführt, seine Begabung lag mehr in der Richtung der sogenannten sacra conversazione, deren Art er weiter zu heiligen Genreszenen ausbildete. Es sind Breitbilder größten Formates, nicht für die Kirche, sondern für das Haus bestimmt, ein Zimmerschmuck, der aber, dem Charakter der Zeit gemäß, ein religiöses Gefühl auszusprechen hatte. Die Gestalt der Bilder erklärt sich aus dem Raum, in den sie passen mußten, dem Streifen Wand, den ein bis zu zwei Drittel der Zimmerhöhe reichendes Getäfel zwischen seinem Abschluß und der Decke frei ließ.

Statt des eigentlichen Andachtsbildes gab Palma ein Familienbild, dem der heilige Gegenstand nur ein Vorwand ist, um in einer schönen Gegend gesunde, blühende Menschen zu versammeln, die sich aneinander erfreuen. Man hat diese Art von Gemälden recht treffend „Existenzbilder" genannt. Es ist dem Künstler in der Tat um nichts anderes zu tun, als das bescheidene Glück einfacher Menschen zu zeigen. Um eine liebenswürdige junge Mutter und ihr artiges Kind sammeln sich die Gevatterinnen, wie sie der Zufall eben zusammenführt, meist junge Mädchen, die ja stets große Liebe zu Kindern zu affichieren pflegen, manchmal kommt auch ein netter junger Mann dazu, es ist eine Szene aus dem bäuerlichen Leben des Alltags; nichts außer dem etwas gespreizten, altklugen Wesen des Kindes deutet auf höhere Beziehungen. Stets geht es ruhig und etwas gleichmäßig zu, die Komplexion der blonden wohlgenährten Leute ist phlegmatisch, sie genügen sich und finden das Glück nur im engsten Kreise, man erwehrt sich kaum des Verdachtes, daß die Harmonie ihres Lebens durch den engen Horizont ihrer Auffassung bedingt ist.

Idyllen gemütvoller Behaglichkeit sind diese Bilder, mit einem starken Beigeschmack hausbackener Familiensimpelei, diese Menschen haben sich wenig Bedeutendes aber immer etwas Freundliches zu sagen, urteilte einst ein Kunstfreund und das möchte man wohl unterschreiben. Die Stimmung der Ruhe und des Friedens, stillen, auf häuslichem Wohlergehen und Wohlstand beruhenden Glückes, welche aus diesen Kompositionen atmet, machten die Bilder allerdings für den Zweck geeignet, dem sie dienen sollten; was Berenson von den venezianischen Bildern im allgemeinen sagt, paßt ganz besonders auf diese: sie waren weder für die Andacht, noch für die Bewunderung, wohl aber für den Genuß bestimmt. Und Palma, der diese Gattung, eine Kunst für den Hausgebrauch, erfand und der dem eigentlichen Genrebild damit den Weg ebnete, hat auch darin sein Bestes gegeben. Den ganzen Schmelz seiner Farbe, die funkelnden Goldtöne seiner Lichter, das Warmblütige, Lebensvolle seines Inkarnats hat er diesen Werken mitgegeben, in denen seine Seele das Ideal ihrer Welt offenbarte. Der Maler ist es nicht müde geworden, das Thema immer und immer wieder zu behandeln, so stehen denn bei dem Mangel an Phantasie und Erfindungskunst, die Palma kennzeichnen, alle Bilder dieser Klasse einander ungemein nahe, unzählige Variationen sur un air connu.

Es existiert in Europa kaum eine bedeutende Galerie, die nicht eins oder mehrere dieser Bilder aufwiese, das schönste vielleicht jenes im Museum von Neapel, welches außer der Madonna mit dem Kind, S. Hieronymus, Johannes dem Täufer und

Abb. 17. Madonna mit Kind und Heiligen. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 96.)

S. Katharina auch noch ein kniendes Stifterpaar, in welchem man Francesco Querini und seine Gattin zu vermuten geneigt ist, zeigt. Nach seiner energischen Charakteristik, seinem vollendeten malerischen Vortrag gehört es in die beste Zeit des Meisters, jene, in welcher die heilige Barbara entstand, Morelli nennt dieses das herrlichste Staffeleibild, welches Palma je geschaffen.

Ihm nahe steht die berühmte Anbetung der Hirten im Louvre, wo der Maler eine seinen sonstigen Werken ganz fremde Kraft der Charakteristik beweist. Der Ausdruck des zerlumpten jungen Schäfers, der, auf die Knie gestürzt, sich dem göttlichen Kind gar nicht zu nahen wagt, ist wahrhaft hinreißend, eine Inbrunst der Empfindung spricht aus diesem verhärmten Antlitz, das zwischen Furcht und Hoffnung zitternde Bangen einer zermarterten Seele malt sich in der Spannung der Züge, der Angst des zweifelnden Blickes mit einer Wahrheit, einer Anschaulichkeit, die fast etwas Hysterisches hat. Den Kontrast zu dieser Gestalt, die beinah identisch in Tizians Fresko der Scuola del Carmine in Padua, der Begegnung von Joachim und Anna, wiederkehrt, bildet die Vornehmheit einer knienden Stifterin, die, in reiche Gewänder gehüllt, einen dem Moment angemessenen Ausdruck schicklicher Andacht zeigt, des pharisäischen Behagens der Immersatten, die da wissen, daß ihnen, derer die Erde war, auch der Himmel gehört. — Leider hat dieses bedeutende Bild, welches durch das seelische Leben, das ihm der Maler mitzuteilen wußte, im Werke Palmas ziemlich vereinzelt dasteht, durch Verputzen die Blume seines Kolorits eingebüßt. Sein Motiv psychologisch zu vertiefen hat Palma sonst auch gar nicht versucht; wo er, wie in dem Dresdener Bild der Madonna mit S. Katharina und Johannes dem Täufer, diesem einen lebhaften sprechenden Ausdruck gibt, wirkt er mehr überraschend als überzeugend; die heilige Jungfrau sieht über die Rolle, welche ihr der Vorläufer Christi mit solcher Wichtigkeit hinreicht, teilnahmslos hinweg, auch die anmutige blonde Heilige nimmt gar keine Notiz von deren Inhalt, so bleibt die Frage, welche dem schön und kräftig gebildeten Johannes auf der Zunge zu schweben scheint, ungelöst (Abb. 14).

Diese gewisse geistige Leere verleugnet sich in keinem Bilde dieser Gattung, aber ein jedes derselben entschädigt durch Schönheiten anderer Art, so in der gleichen Galerie die liebenswürdige Conversazione der Madonna mit dem Johannesknaben, S. Joseph und S. Katharina (Abb. 15), wo sich im Hintergrund eine herrliche Landschaft zu weitem Fernblick auf Palmas Lieblingsberg öffnet und eine reizvolle Anmut um die weich hingegossenen Frauenkörper spielt, oder jene in der Münchener Alten Pinakothek mit Magdalena und Rochus (Abb. 16), dessen Haltung und Ausdruck an den Hirten der Louvre-Anbetung anklingen. Leider ist dieses Bild aus Palmas sogenannter dritter oder blonder Epoche vom Bilderputzer verunstaltet.

Ein köstliches Bild aus der besten Zeit des Meisters besitzt die Gemäldegalerie der Wiener Hofmuseen in der heiligen Jungfrau mit Johannes, Barbara, Katharina und Cölestin (Abb. 17), die sich im Schatten eines großen Baumes, der die Mitte des Gemäldes einnimmt, versammelt haben, während der Blick zu beiden Seiten desselben weit ins Land hinein schweift, bis zu fernen Bergen, wo der in goldigem Äther schwimmende Horizont ihm Halt gebietet. Ein Zug der Schelmerei liegt in dieser Darstellung, mit lebhaftestem Interesse hängt die heilige Barbara an den schönen schwärmerischen Zügen des heiligen Johannes, der das zu seinen Füßen ruhende Lamm am Halse packt und, während der kleine Jesus mit großen runden Kinderaugen dem folgt, was der Heilige zu erzählen scheint, spricht sich in dem würdigen Greisenantlitz Cölestins, der gespannt, fast wie ein Schwerhöriger, horcht, eine gewisse Skepsis aus, teilnahmslos schaut die heilige Jungfrau vor sich hin, kokett aber blickt S. Katharina aus dem Bilde heraus nach dem Fremden, der sie betrachtet. — Verputzung und Übermalung haben dem Gemälde zwar geschadet, aber den Zauber seiner auf rot und blau aufgebauten Farbensymphonie nicht zerstören können. Crowe und Cavalcaselle möchten in diesem Bilde den Einfluß Lorenzo Lottos erkennen, der aber in jenem der Galerie Borghese, welches die heilige Jungfrau in Gesellschaft von Hieronymus und Antonius von Padua, der dem göttlichen Kind eine ältere Dame präsentiert (Abb. 18), noch deutlicher hervortritt. Hier hat der Kopf der Stifterin

Abb. 18. Madonna mit Kind, Heiligen und Stifterin. Rom, Galerie Borghese.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 96.)

resp. ersten Besitzerin des Bildes, vielleicht durch Schuld des Restaurators, im Ausdruck gelitten, während auf der höchst charakteristischen Conversazione der Galerie Colonna, wo dem lebhaft bewegten Kinde ein Jüngling durch den heiligen Petrus empfohlen wird, das Antlitz des Anbetenden nach Otto Mündler von unerreichter Wahrheit im Ausdruck und inniger Hingebung ist (Abb. 19).

In dem recht unerfreulichen Bild der Uffizien in Florenz, die Madonna in Gesellschaft von S. Joseph, Maria Magdalena und dem Johannesknaben darstellend (Abb. 20), sieht Morelli nur eine Kopie nach Palma; die Conversazione der Galerie des Pitti, die heilige Jungfrau und S. Elisabeth mit ihren Kindern zeigend, dürfte wohl von Bonifazio Veronese dem Älteren sein. Zu Füßen des kleinen Jesus kniet in diesem Bilde ein Mann in einem prachtvollen Seidenmantel mit breitem Sammetkragen und goldener Kette, am

Abb. 19. Madonna mit Kind, S. Joseph und Stifter. Rom, Galerie Colonna.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 98.)

Boden neben sich eine Krone und ein Hündchen, er und das göttliche Kind halten gemeinsam eine Erdkugel (Abb. 21). Ob mit dieser Persönlichkeit, welche ihre Aufmerksamkeit von dem Knaben abwendet und sich voll dem Beschauer zukehrt, der Stifter gemeint sein soll, ist nicht ganz klar, die Züge des Mannes, der doch wohl einen Herrscher darstellt, ähneln keinem der damals regierenden großen Monarchen, auffällig dagegen jenem männlichen Porträt in München, welches man früher Giorgione zuschrieb, in dem man aber heute ein Selbstbildnis Palmas erkannt hat.

Für den Prokurator Francesco Priuli hat der Künstler eine Conversazione der Madonna mit dem Kind, Johannes, Magdalena und Katharina ausgeführt, welche später, von Maria Priuli dem Senat vermacht, im Saal der Zehn aufgehängt wurde, heute aber in der Leuchtenbergschen Galerie in St. Petersburg ist. Der große Kenner Waagen nennt dies Bild ein gewähltes Werk aus der vollendetsten Zeit des Meisters. Der Raum sei bequem ausgefüllt und die Köpfe hätten den dem Maler eigentümlichen

Abb. 20. Madonna mit Kind und Heiligen. Florenz, Uffizien. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 98.)

Zauber milder Andacht, alles schwämme in einem klaren harmonischen Goldton. Auch Crowe und Cavalcaselle rühmen an diesem Gemälde eine unübertreffliche Meisterschaft in der Verbindung gewinnender Einfachheit und Grazie, sowie in der Breite und Leichtigkeit des Vortrags, so daß diese „Unterhaltung" mit jenen in Neapel und dem Wiener Hofmuseum wohl zu den vollendetsten Bildern dieser Klasse gerechnet werden darf.

Die Galerie Lochis in Bergamo besitzt eine Conversazione mit Johannes dem Täufer und Magdalena, ein Bild, welches sich durch eine besonders glückliche Behandlung des Lichtes auszeichnet; von den beiden schönen Gemälden der Liechtenstein-Galerie in Wien gilt nur noch jenes der Madonna mit S. Joseph, S. Johannes Baptista, einem jugendlichen heiligen Bischof und einer nicht besonders charakterisierten weiblichen Heiligen für ein Werk Palmas (Abb. 22), während das andere, welches unter einem Baum mit weitausladendem Laubdach die heilige Jungfrau, S. Joseph, S. Katharina und eine lesende Heilige versammelt hat, nur noch als Kopie angesehen wird (Abb. 23).

Vielleicht in keinem seiner Bilder steht Palma dem Tizian so nahe, wie in der Ehebrecherin vor Christus der Galerie des Kapitols (Abb. 24). Der giorgioneske Typus des Christuskopfes mit dem melancholischen Blick der dunklen Augen, die schmachtende Ergebung der schönen blonden Sünderin, der Typus des im Profil gesehenen Pharisäers, der so lebhaft an den Schergen des kreuztragenden Christus in S. Rocco erinnert, das Geschlossene der Komposition, die köstliche Farbe, alles erinnert an den großen Cadoriner, man meint, Palma müsse, als er dies Bild schuf, an Tizians Zinsgroschen gedacht haben; so ist es denn kein Wunder, daß das Gemälde lange für eine Arbeit von diesem gehalten worden ist.

Am glücklichsten zeigt sich Palmas Talent, wenn er, unbeirrt durch einen Vorwurf, der den Ausdruck religiösen Gefühls fordert, seiner Vorliebe für die Darstellung des Hirtenlebens folgen darf. In solchen Bildern entfaltet er dann so viel echtes Empfinden, zeigt er so aufrichtig und einfach das tiefe, wahre Gefühl unverbildeter Naturmenschen, daß man, zumal im Angesicht der vollendeten Ausführung, daran gezweifelt hat, er könne der Urheber von Werken sein, die außer ihren rein malerischen Qualitäten auch noch Tiefe der Auffassung und der Empfindung verrieten. Kommt dann noch eine gefälschte Inschrift hinzu, wie auf dem Bilde Jakob und Rahel der Dresdener Galerie (Abb. 25), welches durch die Bezeichnung G B F wirklich, wie wohl der Fälscher beabsichtigt hatte, auf G(iorgio) B(arbarelli) geführt hat (oder Crowe und Cavalcaselle an Giovanni Busi Cariani denken ließ), so bedarf es langer Zeit, um dem Künstler sein Eigentum zurückzugeben. Und dieses Bild ist doch ein Ruhmestitel Palmas. Der Künstler führt uns in ein herrliches Hochtal seiner bergamaskischen Heimat. Von allen Seiten kündet üppiges Grün ein fruchtbares, gesegnetes Jahr, Rinder- und Hammelherden haben sich an der Tränke zusammengefunden und, von derben Schäfern bewacht und getränkt, erwecken sie angenehme Vorstellungen von dem Reichtum ihres bäuerlichen Besitzers; aus der Ferne lugt eine lieblich gelegene Kirche, ein betürmtes Kastell; im fernen Hintergrund aber erhebt der Monte Redotta sein Haupt, in blauem Dunst verschwimmend. Alles atmet Behagen und Heiterkeit, als verbreite das Glück des liebenden Paares, welches sich so innig und so zärtlich begrüßt, eine Stimmung des Frohsinns rings um sie her, als trüge der starke, volle Akkord, der vorn in der Freude des Wiedersehens angeschlagen wird, seinen Wohllaut in die weiteste Ferne; wie sein Echo ist die Harmonie von glühendem Rot, leuchtendem Gelb und warmem Braun, zusammengefaßt von der goldtönigen Luft, in dem das Gemälde diesen Ton von jubelndem Glück ausklingen läßt.

Ein Gegenstück dazu ist die Heimsuchung Mariä der Kaiserlichen Galerie in Wien (Abb. 26), vielleicht weniger reizvoll in der Behandlung des Hintergrundes, aber dafür in der Herausarbeitung des dramatischen Momentes außerordentlich gelungen. Die Umarmung der beiden Frauen, das Hinzueilen des freudig überraschten Zacharias, der schleppende, Müdigkeit ankündigende Gang des heiligen Joseph betonen wirksam den wichtigen und erfreulichen Vorgang, der hier in die Sphäre des bürgerlichen Lebens verlegt und zu einem Besuch der verheirateten Kinder bei den Eltern geworden ist. Die beiden Mägde, die eine geschäftig, die andere müßig, die arbeitenden Knechte, die gefüllten Scheuern

verraten die Freude des Malers an ländlichen Details. Der Ausdruck der Köpfe ist voll Leben, die Gewänder der Maria und der Elisabeth vorzüglich behandelt, recht schwächlich dagegen die Verlegenheitsgesten von Joseph, Zacharias und der Magd, die wie

Abb. 21. Madonna mit Kind, S. Elisabeth und Johannes dem Täufer. Florenz, Palazzo Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 98.)

Dilettanten auf der Liebhaberbühne ihre Hände nicht zu lassen wissen und, ob motiviert oder nicht, ihre Kleider in Falten bauschen.

Dem Tiefsten, dessen Empfindung seiner Seele gegeben war, hat Palma in diesen Bildern Gestalt verliehen, sein höchstes technisches Können, das Beste seines Pinsels aber liegt in den Einzelbildern schöner Frauen, die er hinterlassen, und sie sind es, welche

Abb. 22. Madonna mit Kind und Heiligen. Wien, Galerie Liechtenstein.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

Abb. 23. (Palma Vecchio?): Madonna mit Kind und Heiligen. Wien, Galerie Liechtenstein.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

das Fundament seines Ruhmes bilden, an sie denkt man zuerst und zumeist, sobald sein Name genannt wird.

Palma hat große Altarbilder ausgeführt, aber den Heiligen, welche er darstellt, fehlt das höhere Element, das aus den schönen Menschen erst Bewohner des Himmels machen würde, er hat in seinen sacre conversazione wieder schöne Männer und Frauen zu einer passenden Gesellschaft um die jungfräuliche Mutter und ihr göttliches Kind versammelt, er hat in diesen Kompositionen gemütvolle Bilder eines patriarchalischen Daseins gegeben, aber das „heilige" Element dieser Menschen wird auch hier nicht

Abb. 24. Die Ehebrecherin vor Christus. Rom, Galerie des Kapitols.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 100.)

glaubhaft, der Maler bleibt an der Oberfläche, kein religiöses Gefühl belebt diese Heiligen, wie sollten sie da eine Empfindung der Andacht, der Erhebung auslösen können?

Und ebenso, rein äußerlich nur genommen, ist Palma ein Frauenmaler! Wem die virtuose Wiedergabe von nacktem Fleisch und schönen Stoffen genügt, der mag in dem Künstler einen Frauenlob sehen, wer aber in den regelmäßigen Zügen dieser Schönen nach einem Ausdruck forscht, wer in ihren großen Augen das Leben sucht, der wird sich getäuscht fühlen, es fehlt ihnen das Beste, die Seele. Von dem wahren Wesen der Frau, von ihrer Fähigkeit, durch ihr Gefühl allein sich mit dem Leben auseinanderzusetzen, alle Geschehnisse, alle Taten zu empfinden, durch ihr Fühlen alle Dinge zu bemeistern, um Zweck und Absicht des Daseins wie eine schöne Melodie leise durch die

Abb. 25. Jakob und Rahel. Dresden, Königl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

Seele erklingen zu lassen, davon sagen uns Palmas Bilder nichts. Vielleicht durch Schuld des Künstlers, weil seine Art, zu sehen, nicht tief genug war, wahrscheinlicher noch, weil er nicht mehr Seele besaß als seine Modelle. Vergessen wir nicht, daß seine Bilder im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entstanden; außer wenigen, an bevorzugter Stelle, auf den Höhen des Lebens Geborenen, hatte das Weib als solches seinen Geist noch nicht entdeckt und es sollte noch mehr als drei Jahrhunderte dauern, bis es seinen Verstand fand. Im Venedig Palmas lebte die Frau das Haremsdasein des Orients, sie war ein Gegenstand des Luxus und des Vergnügens, ein kostspieliger Besitz, von dem Eigentümer mit Eifersucht unter Verschluß gehalten. Die Venezianerin der besseren Klasse verließ das Haus nur, um in die Kirche zu gehen, und auch dann bis zur völligen Unkenntlichkeit verschleiert; nur bei besonderen Festlichkeiten wurde sie wie ein Schmuckstück hervorgeholt, um den fremden Gästen als eine beneidenswerte Köstlichkeit gezeigt zu werden. So, als dem Infanten Peter von Portugal im Jahre 1428 120 der schönsten Edelfrauen, alle ganz in Goldstoff gekleidet und mit Juwelen bedeckt, auf einem Ball vorgeführt wurden, oder als anderthalb Jahrhunderte später König Heinrich III., der 1574, im Begriff, die polnische Krone mit der französischen zu vertauschen, Venedig besuchte, 200 auf das kostbarste geputzte Damen der Aristokratie auf einem ihm zu Ehren veranstalteten Fest im Dogenpalast bewunderte.

Die Venezianerin von damals durfte nichts anderes denken als: ihre Kleider; die Pflege ihrer Schönheit war die einzige Kultur, deren sie sich erfreute, ihre Toilette die einzige Kunst, die sie ausüben konnte, die Anfertigung ihrer Schönheitsmittel die einzige Wissenschaft, der sie oblag. Und in diesem Sinne hat Palma uns ein Bild der Frauen seiner Zeit gegeben, aus der rein „animalischen Existenz", in der ihr Leben beschlossen war, hat er sie allerdings nicht befreien können, dafür war er selbst den Verhältnissen zu nah, aber er hat sich bemüht, den Typus jenes Ideals darzustellen, welches seiner Zeit von der Frau vorschwebte, selbstverständlich: von ihrer Schönheit, war diese doch die einzige Berechtigung ihrer Existenz. Angelo Firenzuola und nach ihm Federigo Luigini haben in ihren Schriften über die Schönheit der Frauen die Ansprüche ihres Zeitalters an die Vollkommenheit dieses Wesens ästhetisch formuliert, Trissino u. a. haben sie besungen, Palma hat sie gemalt. Er scheint dabei nach jenem berüchtigten Prinzip verfahren zu sein, das in der Anekdote von Zeuxis überliefert wird, der, als er eine Venus zu malen hatte, dieselbe aus den einzelnen Zügen der Vollkommenheit, die er bei verschiedenen Modellen fand, zusammensetzte. Über das erreichte Resultat kann man kaum im Zweifel sein und wenn auch Zeuxis' Gemälde nicht mehr vorhanden ist, aus Palmas Bildern sieht man, bis zu welcher Höhe von unpersönlicher Idealität, von typischer Allgemeinschönheit das Bildnis dadurch verflacht werden kann. Der Maler hat seinen Modellen geschmeichelt, bis jeder individuelle Zug verwischt war, bis er die eine wie die andere zu so vollkommener Schönheit zurechtgelogen hatte, wie die Mode es verlangte. Auf einem mächtigen Leib mit breiten Schultern und vollem, schwellenden Busen thront auf langem Hals das Köpfchen. Die Stirn ist niedrig, die Augen groß und dunkel, die Wangen rund, der Mund klein, das Kinn rundlich mit einem Grübchen, der Teint zart; das Wesentlichste aber ist die Fülle blonden Haares, blondem wohlverstanden, denn der dernier cri de la mode forderte Jahrzehnte nicht nur, sondern Jahrhunderte hindurch von allen Brünetten blondes Haar. Die Mode forderte es um so gebieterischer, je weniger natürlich es war.

So mußte die Venezianerin Tag für Tag damit hinbringen, ihre Schönheit zu pflegen, denn die Färbung des Haares und die Erhaltung der künstlichen Farbe stellten hohe Anforderungen an Geduld, Ausdauer und Wissen. Cesare Vecellio hat es anschaulich beschrieben und abbilden lassen, wie die Frauen von Stande ihre Zeit auf den hohen Terrassen ihrer Häuser (den Miradores, wie man in Cadix sagen würde) zubringen, wie sie sich dort die heißesten Stunden des Tages aufhielten, um das mit allerlei Essenzen gebadete Haar den Strahlen der Sonne auszusetzen, wie sie es immer und immer wieder anfeuchten, um von der goldenen Glut den Schimmer zu erborgen, den ihr Haar zeigen muß, um von der Mode des Tages für schön gehalten zu werden.

Abb. 26. Die Heimsuchung. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

Eine jede der vornehmen Frauen besaß ihre eigenen Rezepte und Geheimnisse, es gab aber auch eine umfangreiche Literatur, welche die Erfahrungen dieser Wissenschaft zum Gemeingut eitler und strebsamer Schönen machte. Giovanni Marinelli aus Modena, der 1562 alles zusammenfaßte, was bis dahin erprobt worden war, kennt 26 verschiedene Rezepte des „biondeggiare", und es ist amüsant, zu erfahren, daß ein anderer Autor dieser Toiletten-Chemie, Geronimo Ruscelli, nachdem er sein Buch einmal hat erscheinen lassen, den Inhalt desselben immer erneut auf den Markt wirft, nur unter dem Deckmantel verschiedener Pseudonyme, so nennt er sich einmal Alessio Piemontese, ein andermal Leonardo Fioravanti, oder Timoteo Rossello, oder er nimmt die Maske der erfahrenen Frau vor, um die Käuferinnen ganz sicher zu machen, und schreibt als Isabella Cortese.

Die Prozedur war langweilig, schon, weil sie nie ausgesetzt werden durfte, und wer sich, Zug und Wind und Sonnenhitze ausgesetzt, keine Neuralgie zuzog, riskierte

Abb. 27. Bildnis einer Venezianerin.
Früher im Palazzo Sciarra in Rom, jetzt bei Baron Alphons von Rothschild in Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 120.)

Abb. 28. Lukrezia. Rom, Galerie Borghese.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 120.)

doch immer durch unvorsichtigen Gebrauch dieser oft scharfen Mittel Haar und Teint zu verderben. So beklagt sich Lucrezia Borgia, berühmt durch das schöne Blond ihrer Locken, bitter über die heftigen Kopfschmerzen, von denen sie geplagt wird, und auf der kurzen Reise von Rom nach Ferrara muß sie sich fünfmal aufhalten, um den Kopf waschen zu können; ebenso brauchte Catarina Cornaro, nachdem sie nicht weiter als von Asolo bis Brescia gereist war, einen ganzen Tag zur Toilette, besonders ihrer Haare. Welche nun, all dieser Mühe zum Trotz, nicht erreichen konnte, daß ihr Haar erblondete, oder welche keine Zeit hatte, den ganzen Tag in der Sonne zu sitzen, die wußte sich mit falschem Haar, ja selbst mit Perücken von gelber Seide zu behelfen, blond war einmal die rage, da gab es kein Besinnen.

Und Palma ist allen Wünschen gerecht geworden, er besitzt eine erstaunliche Kunst, dem Haar seiner Schönheiten jenen Schimmer zu verleihen, der so begehrt war, blond in allen Schattierungen: hell und goldig, cendré und mit jenem zauberischen Übergang zum Rot, der dunklem Haar das von den Dichtern so gefeierte Kastanienbraun gibt, hat er sie gemalt, und er hat es verstanden, das tändelnde Spiel des Lichtes auf seidenweichem glänzenden Gelock mit jener Natürlichkeit wiederzugeben, welche die Anmut frischesten Lebens auf seine Leinwand gerettet hat. Daß er zu dieser Haarfarbe den Teint zu stimmen wußte, dem Blond auch das zarte Gemisch von rot und weiß des

Teints gesellte, welches die echten Blondinen auszeichnet, versteht sich um so mehr von selbst, als ihm ja seine Palette gehorchte, während die Schönen, hatten sie auch erreicht, daß ihr Haar blond geworden war, doch nicht ebenso willkürlich ihre Hautfarbe ändern konnten. Da mußten dann Schönheitswasser und Schminken nachhelfen und die Damen durften nur froh sein, daß die Mode nicht auch blaue Augen zu dem blonden Haar forderte, sondern den Gebrauch der dunklen Augen bei hellem Haar als schönen und pikanten Kontrast gestattete.

Den sinnlichen Zauber, den er den Bildern seiner Schönheiten gab, unterstützte der Maler auf das nachdrücklichste durch die prächtigen Kleider, in die er sie hüllte.

Abb. 29. Bildnis einer Unbekannten. Modena, Pinacoteca.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 122.)

Vielleicht war niemals eine Tracht dem Künstler so hold, wie jene der Zeit Palmas, in welcher der Schnitt der ungemein weiten, bis zum Boden reichenden Doppelärmel, welche auf das willkürlichste über den gepufften, geschlitzten, wattierten, weiten Unterärmel gerafft und drapiert werden konnten, erlaubten Stoff und Farbe des Gewandes wie des Futters nach Belieben zu zeigen und den Zusammenklang der kostbaren schweren Sammete und Brokate, der schillernden Seiden durch den leuchtenden Glanz ungebrochener Farben in wahren Jubeltönen festlich schönen Daseins zu feiern. Es lag Poesie in der Kleidung von dazumal und die Renaissance, welche eine schöne und günstige Kleidung als ein zur Vollendung der Persönlichkeit unentbehrliches Element betrachtete, machte es den Frauen leicht, die Toilette zur Kunst auszubilden. Zu einer Kunst allerdings, die

großer Mittel bedurfte. Märchenhaft klingt es, was über den Luxus der weiblichen Kleidung jener Jahre berichtet wird. Im Jahr 1481 war der Gebrauch, ganz goldstoffene Kleider zu tragen, so allgemein geworden, daß selbst die Bäckerfrauen sich derselben bedienten; eine Toilette galt noch für bescheiden, kostete sie 4000 Goldgulden, und als die provveditori alle pompe, ein Institut, das 1514 geschaffen wurde, um dem übertriebenen Luxus zu steuern, Gesetze gegen diese Verschwendung erließen, erlaubten sie immer noch Besätze, wenn sie nicht über 500 Golddukaten kosteten.

In Palmas Bildern ersteht diese Eleganz seiner Zeitgenossinnen vor uns, und wenn er sie auch gern in einem Deshabillé, in einer studierten Unordnung der Kleidung

Abb. 30. Violante. Venedig, Galerie Querini-Stampalia.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 122.)

zeigt, angesichts deren man an Pietro Casola denken muß, der damals aus Venedig schrieb, er fürchte oft, wenn er die Frauen so tief dekolletiert sähe, die Kleider würden ihnen vom Leibe fallen, so schwelgt der Maler doch auch in prunkvoller Entfaltung jener köstlichen Stoffe, die mit der Schönheit ihres Gewebes, dem Glanze ihrer Textur, dem Reichtum ihrer Muster von jeher das Entzücken ästhetisch empfindender Menschen gebildet haben. Zu den schweren Sammet- und Seidengeweben traten damals als Neuigkeit broschierte Stoffe, die von Venedig aus in den Handel kamen und sofort das Entzücken der Frauen bildeten, das kokette Spiel des Enthüllens im Verhüllen, welches sie gewähren, schuf ihnen Beliebtheit und ihrem ersten Lieferanten, Bartolommeo Bontempele, eine Nachfrage, der kaum genügt werden konnte. Die Mode wechselte damals

Abb. 31. Violante. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 122.)

schon sehr häufig und die Klagen der Moralpächter und ökonomischen Volkswirte waren nicht weniger laut als heute. Es versteht sich von selbst, daß der Kleidermacher in dieser Welt des Luxus und der kostbaren Toiletten eine große Rolle spielte; zur Zeit Palmas war der Modeschneider Messer Giovanni, der bei der Kirche San Lio wohnte. Ein anderer Bergamaske, Giovanni Battista Moroni, hat uns — und es ist sein bestes Bild — den Worth der auf Palma folgenden Generation gemalt, einen feinen Mann, der mit der Schere in der Hand sinnend vor einem auf dem Tische ausgebreiteten Stück Stoff steht.

War es ein Mangel an Beobachtungsgabe oder war der Maler in den Typus der schönen Frau, den er sich gebildet hatte, zu verliebt, er war nicht imstande, zu indivi-

Abb. 32. Bildnis einer jungen Frau. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 122.)

dualisieren, unter seinen Händen bekamen alle Modelle einen ganz fatalen Zug allgemeiner Ähnlichkeit. Wie seine männlichen Heiligen, die Johannes, Sebastian u. a., in ihrer weichen, schwammigen Fülle, die Christus- und Johannes-Kinder in ihrer puppenhaften Zierlichkeit, so sehen sich alle Frauen, die er gemalt hat, ganz gleich, ob sie als Catarina, Barbara, Maria für Heilige posieren oder allein porträtmäßig auftreten, ganz ungemein ähnlich, das gibt seinem Werk den quälenden Zug des Banalen. Vielleicht muß man allerdings den typischen „schönen" Zug seiner Bildnisse den Wünschen der Dargestellten zuschreiben, von denen natürlich keine weniger schön sein wollte als die andere, schon aus „Geschäfts"-Rücksichten.

Da im Gegensatz zu den Porträts von Stifterinnen, die Palma gelegentlich auf seinen conversazione sante anzubringen hatte, die Damen seiner Einzelbildnisse mit der Schaustellung ihrer Reize nicht kargen, ja die üppige, oft zu üppige Fülle ihres Busens

geflissentlich entblößen — eigentlich scheinen sie alle im Begriff, sich auszuziehen und freuen sich, dabei belauscht zu werden —, so liegt der Verdacht, daß die Modelle des Malers einer gewissen Klasse dieser „Damen" angehörten, zu nahe, um zurückgewiesen werden zu können. Sie spielten ja auch in Venedig die größte Rolle, und bei der Ab-

Abb. 33. Bildnis einer Unbekannten. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 122.)

geschlossenheit, in der die anständige Frau gehalten wurde, gehörte die Öffentlichkeit ihnen allein. Nach Sanudo besaß Venedig 1509 bei einer Einwohnerzahl von 300000 Köpfen 11654 Courtisanen, die ihr Leben durchaus nicht im verborgenen führten. Nicht lange nach Palmas Tode erschien eine kleine Schrift über die Kleidung und den Putz der Freudenmädchen Venedigs, ja gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wurde es

Abb. 34. Bildnis einer jungen Frau. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 122.)

Abb. 35. Lukrezia. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 124.)

nötig, ein Adreßbuch der „cortigiane di Venezia“ herauszugeben, in dem sie nicht nur mit Namen und Wohnung, sondern sogar mit ihren Preisen verzeichnet waren. Der Tarif der Livia Azolini, der dies merkwürdige Buch gewidmet ist, betrug 25 Scudi. Francesco Aretino hat in den berüchtigten Ragionamenti seinen Freundinnen ein klassisches Denkmal gesetzt. Aber nicht alle „Damen“ dieser Klasse teilten die Gesinnungsart seiner Rednerinnen, es waren unter ihnen viele mit literarischen Aspirationen; Aretino erzählt selbst von einer, daß sie den ganzen Petrarca und den Decamerone auswendig wisse, und damit nicht genug, manche von ihnen traten mit eigenen Werken auf, wie Angela Tornimbeni, eine spezielle Freundin Aretinos, welche die Kaiserin Isabella besang, oder

Abb. 36. Weibliches Bildnis. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 125.)

Gaspara Stampa, die Geliebte eines Grafen Collalto, welche Gedichte machte, oder Vincenza Armani, die als erste Frau die italienische Bühne betrat. Sie alle übertraf aber Veronica Franco, vielleicht die berühmteste Kameliendame Venedigs im sechzehnten Jahrhundert, zu deren Verehrern sich Tintoretto zählte, der Könige, wie Heinrich III., offizielle Besuche machten und die ihre Gedichte und Briefsammlungen regierenden Fürsten und Kardinälen aus den ersten Häusern der Gonzaga und Este widmen durfte.

Die Trachten dieser Damen wirkten vorbildlich und da konnte es kaum ausbleiben, daß auch ihre Sitten Nachahmung fanden. Die vornehmen Damen verließen die strenge

Abgeschlossenheit ihrer Häuser, und befreit von Zwang und Aufsicht traten sie an der Hand des Cicisbeo nur einen Schritt aus dem Harem ins Lupanar. Die Nonne Camilla Rota entfloh aus dem Kloster dello Spirito santo und lebte bei der Franco als Courtisane; eine Äbtissin focht mit einer Weltdame ein Duell aus wegen eines hübschen Abbate, und zu einer anderen Zeit stritten sich drei der vornehmsten Klöster auf das heftigste um die Ehre, dem neuen Nuntius aus ihren Himmelsbräuten eine als Mätresse liefern zu dürfen! Sollten die Künstler in solcher Umgebung größere Strenge bewahren? Von Tizian wissen wir, daß er seine Cecilia, eine Bartschererstochter von

Abb. 37. Weibliches Brustbild. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 125.)

Perardo, erst nach mehrjährigem Zusammenleben und nachdem ihm seine Freundin schon zwei Söhne geschenkt hatte, heiratete; ja der reiche Vincenzo Catena, der 1515 mit Domenica Zibiut, einer Kürschnerstochter von Udine, zusammenlebt, hat 1530 gleich drei „Mamole" auf einmal im Haus, nicht nur selbige Domenica immer noch, sondern außer ihr noch Rosa de Schardona und Maria de Voltolina.

Diese Klasse von Damen läßt Palma vor uns aufleben, und es scheint, als habe er darin nach dem Typus gesucht, der alles vereint zeigen sollte, was seiner Zeit als höchste Verwirklichung der Frauenschönheit vorschwebte. Eine vollendete Schönheit aber, die weder Fehler noch auch nur Unregelmäßigkeiten besitzen darf, muß eben auch alle individuellen Züge entbehren, und da diese erst den Reiz der Persönlichkeit bedingen, so fehlt die Anziehung, sie läßt kalt und gleichgültig.

Abb. 38. Die drei Schwestern. Dresden, Königl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 125.)

Wie der Maler in seinen conversazione sante konsequent an dem einmal ausgebildeten Schema festhielt, so hat er auch in diesen Bildnissen immer wieder dasselbe „Muster" geliefert, sei es aus Bequemlichkeit, sei es auf Wunsch der Besteller. Es sind immer Halbfiguren, die er aber nicht ins Freie setzt, sondern am liebsten vor Hintergründe von unbestimmter Faktur postiert, weil diese ihm ein wirksames Herausarbeiten der farbigen Kontraste, eine unbeschränkte Konzentration des Lichtes auf Gesicht und Hals ermöglichten. Mit einer Ausnahme sind die Dargestellten stets allein, sie halten eifersüchtig jede Rivalin fern, Leidenschaft fehlt ihnen, Wärme und Empfindung überhaupt, sie sind „die Schönheit selbst, aber nicht das sich verschenkende Glück". Immer sehr geschmackvoll gekleidet, die vollen Arme, die weichen Patschhändchen, in runden, nichtssagenden Bewegungen betätigend, erfreuen sie sich an ihren Reizen, „folles de leurs corps". Lebensgenuß und Lebensfreude atmet der weiße Busen, dessen décolleté immer auf der Grenze zwischen dem Verbotenen und dem schon nicht mehr Erlaubten steht; der oft lüsterne, immer kokette Blick der Augen sucht wohl den seelischen Kontakt mit dem Beschauer, aber nur wie ein schmachtender Wegweiser nach Paphos. Mit lebhaftem Gefühl für die weibliche Grazie ist die Stellung gewählt, ob in Vorder- oder Rückenansicht zeigen die Schönen in anmutiger Wendung meist drei Viertel ihres Profils, die weichen Linien von Nacken, Hals und Brust in einer Modellierung von unübertrefflicher Zartheit darbietend. Hat der Künstler im Arrangement nur wenig verändert, es sei denn, daß er durch eine bestimmte Handlung, ein gewisses Attribut seine Modelle zu biblischen oder antiken Heldinnen stempeln will, was ihm nie glückt, so ist er dafür nicht müde geworden, durch immer neue Wandlungen des Kolorits, durch stets geänderte Stimmung seiner Palette das Thema von den Überblonden zu variieren, ihm durch die feinsten Abstufungen halber und gebrochener Töne immer neue Reize abzugewinnen.

Das vollendetste Gemälde dieser ganzen Klasse ist ohne Zweifel die sogenannte Bella di Tiziano, einst in der Galerie Sciarra Colonna in Rom, heute im Besitz des Barons Alfons von Rothschild (Abb. 27). Dieses Porträt in seiner hohen Schönheit, dem Adel der distinguierten Erscheinung, hat man eben deswegen lange geglaubt Tizian zuschreiben zu müssen, und es ist wahr, es steht in Palmas Werk nicht nur am höchsten, sondern auch ganz vereinzelt da, keines seiner übrigen Frauenporträts reicht in der Vornehmheit der Charakteristik an dieses heran. Das bloße Sein des von der Natur bevorzugten, vom Geschick mit allen Gütern gesegneten Menschen, jener Distinktion, die durch ihre bloße Erscheinung wirkt, nicht erst in Szene gesetzt zu werden braucht, überzeugt uns, daß wir hier eine Dame vor uns haben, die auf den Höhen des Lebens wandelt. Nicht gefallsüchtig, prüfend blickt sie den Beschauer an, um sich an der Wirkung ihrer Schönheit zu erfreuen, sie ist des Zaubers, den sie ausübt, gewiß, die Bewunderung aller ist ihre Lebensluft. Auch koloristisch hat der Maler sein Höchstes ausgesprochen: wie ein verklärender Zauber strömt eine Flut warmen Lichtes über das herrliche Antlitz, den schimmernden Hals, das weiße Hemde, und weckt in dem mannigfaltigen Farbenspiel, dem Rot und Blau des Gewandes, dem Rot und Weiß der Ärmel wahre Jubeltöne festlicher Heiterkeit. Das ganze Bild ist wie das eigenste Erleben einer hochgestimmten Stunde, da sich die Rätsel des Daseins dem Künstler in Schönheit offenbarten. (Die auf der Brüstung angebrachten Buchstaben A M B D harren noch der Erklärung.)

Das als Schiava di Tiziano bezeichnete Frauenbild der Galerie Barberini, früher dem Tizian, dann Palma zugeschrieben, wird von einem Kenner wie Morelli nur noch als eine Nachäffung des Stils dieser großen Meister von der Hand des Pietro Vecchia betrachtet.

Die Lukrezia der Galerie Borghese (Abb. 28), in welcher der Maler versucht, seinem Modell durch eine tragische Pose Bedeutung zu verleihen, wirkt recht seelenlos, diese phlegmatische Lukrezia wird weder sich noch andere mit dem Dolche beschädigen, Palma versteht es nicht, den Ernst dieser Heldin glaubhaft zu machen. Auch die dicke Judith in den Uffizien sieht so behaglich und lieb aus, als könne sie das Schwert, das sie in der Hand hält, gar nicht führen. Da das Bild unverkennbar Porträtzüge trägt (die Stifterin in der Anbetung der Hirten im Louvre scheint die gleiche Dame darzustellen),

Abb. 39. Venus. Dresden, Königl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

so wird man vielleicht die blutrünstigen Attribute des abgeschlagenen Kopfes und des Schwertes auf einen Wunsch der Bestellerin zurückführen müssen. Die Rolle, in der sie sich hier gefällt, liegt ihr aber gar nicht, schon weil sie zu alt ist, um den Gegensatz zwischen weiblichem Liebreiz und grausamer Lust herauszuheben.

Die Bella der Galerie in Modena (Abb. 29) von unbewußter mädchenhafter Anmut und süß sinnendem Ausdruck hat der Künstler mit kleinen Änderungen des Kostüms noch einmal gemalt, ja die Wiederholung, welche sich in Budapest befindet, steht in ihren rein malerischen Qualitäten noch höher.

In der Bella des Museo Poldi Pezzoli in Mailand, die eben im Begriff ist, sich zu entkleiden, dürfen wir wohl eine notorische Schöne des damaligen Venedig erblicken, die sogenannte Violante in der Galerie Querini-Stampalia (Abb. 30) ist wahrscheinlich das nur untermalte Bildnis der Donna Paola Priuli Querini, welches sich in des Künstlers Nachlaß unvollendet vorfand und in diesem Zustand abgeliefert wurde.

Die reichste Sammlung venezianischer Schönheiten des Palma besitzt die Gemäldegalerie der Kaiserlichen Hofmuseen in Wien mit sieben Bildern, welche trotz der vielen Unbilden, die sie erlitten haben (sind sie doch willkürlich alle auf ein Format gebracht worden, wobei es natürlich nicht ohne Nachhilfen der Übermalung abging), noch immer erlauben, Palmas geliebten blonden Typus am besten kennen zu lernen. Die Sprache ist zu arm, um für jede Nuance den passenden Namen zu finden: hellblond, aschblond, lichtblond, goldblond, rotblond schimmern die köstlichen Haarfluten; zu ihrem Leuchten hat der Maler die zarten Töne des Inkarnats gestimmt und um diese Jugendpracht Gewänder in braun, grün und blau gedichtet. Die Herrlichste unter ihnen, der Bella aus dem Palazzo Sciarra ebenbürtig, ist die sogenannte Violante (Abb. 31), um deren sirenenhafte Erscheinung die Legende einen Kranz von Sagen geflochten hat. Man hat sie zu einer Tochter des Malers gemacht und da sie auch auf anderen venezianischen Bildern erscheint, z. B. als heilige Brigitte in Tizians Conversazione im Prado-Museum, als Dorothea in Sebastianos Heiligen-Vereinigung in S. Giovanni Crisostomo, so glaubte man in dem schönen Modell eine Geliebte Tizians sehen zu dürfen; wird doch angesichts dieses herrlichen Geschöpfes die Phantasie nicht müde, sich mit dem menschlichen Schicksal, das ihm beschieden war, zu beschäftigen und dem schönsten Weib gesellte man gern den bedeutendsten Mann. Das Bild trägt im Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm, aus dessen Besitz es stammt, den Namen „la bella gatta“, und der lauernde Blick der großen dunklen Augen, der mit den zum Kuß gespitzten Lippen so seltsam kontrastiert, scheint diesem Spitznamen recht zu geben, sie mag viel Unheil angerichtet haben, diese „schöne Katze“. Der Maler aber, der den traumhaften Glanz ihrer Schönheit über die Vergänglichkeit hinweg in Sicherheit brachte, hat ihr Absolution erteilt, der Sünderin ist vergeben, denn sie ist vergessen; was von ihr blieb, das ist im ewigen Reich der Kunst ein Heimatkind der Schönheit. Von einem neutral dunkelgrünen Hintergrund hebt sich die Figur ab, um deren Antlitz das entfesselte goldblonde Haar eine Aureole webt, das blaue Gewand mit grün gefütterten Ärmeln von bräunlich gelbem Brokat läßt den herrlichen Hals völlig frei, ein Blümchen an der Krause des feinen Hemdes, ein Stiefmütterchen oder ein Veilchen, ist ein beziehungsreiches Symbol, dessen vergessene Bedeutung der Schönen wenigstens zu einem Namen und zu einer Geschichte verholfen hat.

Von einer gewissen, studiert koketten Haltung ist jene junge Frau, die, vor einer halbkreisförmig geschlossenen Nische stehend, dem Beschauer den Rücken wendet, ihn aber doch mit halber Wendung die feinen Linien ihres Profils sehen läßt (Abb. 32). Trotz ihres blonden Haares hat sie der Maler in Gelb gekleidet, aber diese Gleichartigkeit durch ihre feinen Nuancen meisterlich differenziert.

Mit anmutiger Gebärde öffnet eine andere in grünem Gewande mit gelben Unterärmeln eine kleine Schachtel, wie man sie benutzte, um Porträts aufzubewahren, sehnsüchtig scheint ihr Auge jenen zu suchen, von dem sie nur das Abbild in Händen hat (Abb. 33).

Aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden stammt das Bild einer voll en face gesehenen jungen Frau von etwas leerem Ausdruck, ihr dunkelgrünes pelz-

Abb. 40. Adam und Eva. Im Herzogl. Museum in Braunschweig.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 127.)

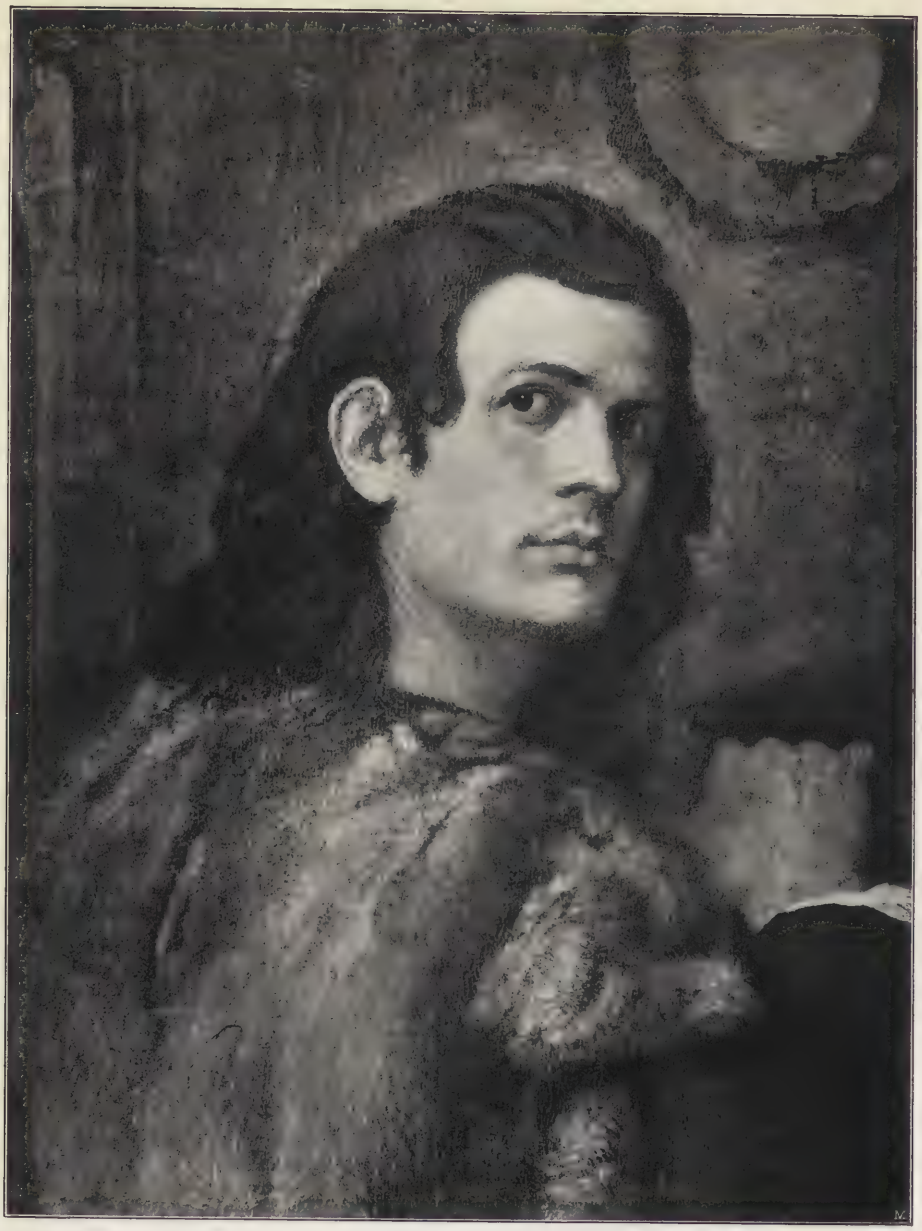

Abb. 41. Selbstbildnis Palmas. München, Alte Pinakothek.
Photographie-Verlag von Fr. Bruckmann in München. (Zu Seite 128.)

verbrämtes Gewand, zu tiefem Schwarz nachgedunkelt, scheint eben völlig heruntersinken zu wollen, gerade hat sie es noch mit der Rechten ergriffen, um seinen Fall aufzuhalten (Abb. 34).

Lukrezia, schöner als ihre Schwester in der Borghese-Galerie, aber noch theatralischer durch die zum Himmel aufgeschlagenen Augen, den halbgeöffneten Mund (Abb. 35). Diese Lukrezia wird nicht sterben, der im Dunkel des Hintergrundes auftauchende Mann wird ihr das spitze Instrument rechtzeitig entreißen, diese Tragödie endet nicht wie die der

römischen Geschichte, sondern wie ein Roman im Familienblatt. Das Gemälde gehörte einst dem unglücklichen Karl I. von England; Wickhoff sieht nur eine vlämische Kopie nach Palma darin, während andere, und unter ihnen Morelli, es für ein echtes Werk des Meisters halten.

Von den Frauenporträts des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin gehört das eine zu Palmas Meisterwerken (Abb. 36); nahezu durchsichtig modelliert er Licht in Licht die Formen des herrlichen Körpers, von dem die Schöne sich eben anschickt, auch noch den kleinen Rest zu zeigen; die andere Bella lehnt sich schmachtenden Blickes etwas ermüdet auf eine Brüstung; hier ist die Farbe hart und kalt und nicht von der tiefen goldenen Glut, die den Meister sonst auszeichnet (Abb. 37).

Abb. 42. Bildnis des Venezianers Francesco Querini.
In der Galerie Querini-Stampalia in Venedig.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 128.)

Nur einmal hat Palma drei seiner Grazien auf einer Leinwand vereinigt, in dem Bilde der sogenannten drei Schwestern, das 1525 von Marc Antonio Michiel bei Taddeo Contarini in Venedig gesehen wurde und heute in der Dresdener Galerie ist (Abb. 38). Die drei Damen unterscheiden sich nur durch die verschiedenen prächtigen Roben, in die der Maler die Fülle ihrer Reize verpackt hat und die in gelb mit blau und grün, in blau mit rot und in lichtrosa die Folien zu ihren üppigen Formen bilden; ganz augenscheinlich hat ein Modell für alle drei gedient, eine Sorglosigkeit des Verfahrens, die sich übrigens auch andere venezianische Maler, wie z. B. Sebastiano, erlauben. Das Motiv: die Zärtlichkeit, welche Freundinnen einander beweisen, sobald sie Zuschauer haben, schließt die Gruppe natürlich zu einem kleinen Genrebildchen zusammen. Ganz

abweichend von seiner sonstigen Gewohnheit, seinen Schönen indifferente Hintergründe zu geben, hat Palma sie hier in eine Landschaft versetzt, und zwar merkwürdigerweise in eine nordische, mit einem deutschen Dorf mit gotischer Kapelle, einem Kirchturm und einem Weiher, wie sie der Maler in Italien und den Alpen seiner Heimat gar nicht kennen lernen konnte. Mit Recht vermutet daher Ernst Zimmermann bei Bildern mit solchen Motiven die Hilfe niederländischer Gesellen, denen derartige Elemente der Landschaft vertraut genug waren.

Der Künstler, der so viele schöne Frauen gemalt hatte, die durch das Raffinement

Abb. 43. Bildnis eines Dichters. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 128.)

ihrer Kleidung das mehr zeigen, was sie doch verhüllen zu wollen scheinen, hat dann auch eines seiner Modelle gelegentlich ganz nackt gemalt. Es ist die Venus der Dresdener Galerie (Abb. 39), deren schöner, regelmäßig gebauter Körper doch den Adel der Formen vermissen läßt, der Giorgiones Venus auszeichnet. Palma malt auch keine Göttin der Liebe, sondern nur ein entkleidetes Weib, und zwar eins, das über die erste Jugendblüte hinaus ist und deren wenig sympathische Züge den Gedanken an die schaumgeborene Huldin vollends nicht aufkommen lassen. Übrigens erinnern die Züge der Dargestellten an die Bella aus der Galerie Sciarra. Palma hat sie nochmals in der gleichen Pose

gemalt (das Exemplar in Cambridge), aber ihr in der Wiederholung Amor zugesellt, dem sie einen Pfeil genommen, und im Hintergrund hat er die Gebirgslandschaft in eine Ansicht von Bergamo verwandelt.

Der Gedanke, sich völlig nackt malen zu lassen, lag der Zeit mit ihrem Kultus der Schönheit gar nicht so fern, man entsinne sich nur der durchaus porträtmäßig aufgefaßten nackten Frau Bissolos in Wien oder der vielen gleichartigen Darstellungen Tizians, die, ob nun Danaë, Venus oder wie immer genannt, doch als Endzweck nur das Bildnis eines bestimmten schönen Weibes beabsichtigen. Eine Generation später und auch die Männer ließen sich nackt malen, wie der schöne Tommaso Cambi von

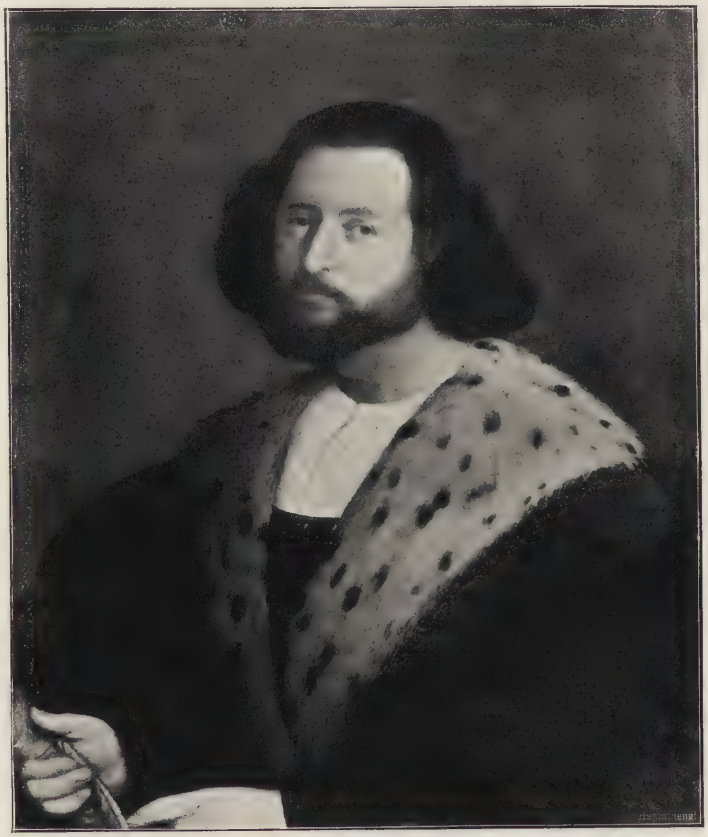

Abb. 44. Bildnis eines Unbekannten. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Zu Seite 128.)

Vasari als Endymion. — Den Vorwand, in dem Thema: der Sündenfall in zwei Aktfiguren die Normalkörper eines Mannes und eines Weibes nebeneinanderzustellen, hat auch Palma sich nicht entgehen lassen (in der Galerie in Braunschweig), sein Adam hat zwar etwas unpersönlich Verallgemeinertes, die schlanke, grazil gebaute Eva dagegen trägt die seelenvollen Züge von Giorgiones Venus, und deswegen ist wohl auch das formenschöne, glutäugige Bild (Abb. 40) lange für ein Werk des Meisters von Castelfranco gehalten worden. Thausing und neuerdings Hans Brenner haben den ansprechenden Versuch gemacht, durch dieses Bild eine Beziehung Palmas zu Dürer und seinem berühmten Stich vom Jahr 1503 zu finden. Es ist ja auch leicht möglich, daß Dürer sein Blatt 1506 mit in Venedig hatte, daß es zu dem „Ding" gehört, das ihm die venezianischen Künstler nachmachten, und daß es Palma die Anregung, nicht mehr allerdings, zu seinem

Gemälde gab, hat sich doch auch Carpaccio für einige seiner Bilder die Kompositionen Dürerscher Blätter zunutze gemacht. Wenn Thausing dann eine Wechselwirkung zwischen den Meistern stattfinden läßt, so zwar, daß Palmas Sündenfall Dürer zu dem seinen (in Florenz) veranlaßt hätte, so scheint ihn seine Phantasie da zu weit zu führen, Palmas Bild müßte ja dann schon vor Dürers Abreise, also schon 1506, vollendet gewesen sein, und das ist kaum wahrscheinlich, ist doch sogar das bisher für dieses Bild früheste beglaubigte Datum von 1512 durch Frizzoni bis 1528 hinuntergerückt worden.

Fehlt Palma schon in den Bildnissen seiner Frauen jede Spur von Kraft, so versagt er in Männerporträts völlig. Alle seine Männer haben einen passiven, languissanten Zug, sie sehen eigentlich aus wie verkleidete Weiber, die nach der Entdeckung ihres wahren Geschlechtes schmachten. Dieser müde, schwächliche Zug war die Veranlassung, daß Morelli aus dem Maler einen leidenden, brustkranken Mann machte, wofür sonst gar kein Anzeichen vorliegt, ja sein Selbstbildnis in der Münchener Pinakothek (Abb. 41) spricht direkt gegen eine solche Annahme. Er erscheint hier energisch, fast trotzig, ein vollblütiger Choleriker, der sich unangenehm überrascht durch eine unwillkommene Störung umsieht. Die Auffassung ist energisch, das Kolorit aber hat durch Verputzung der Oberhaut seinen Schmelz eingebüßt. Vielleicht hat Palma ein Gefühl dafür gehabt, daß ihm Porträts von Männern nicht lagen, es gibt deren von seiner Hand nur eine ganz verschwindend geringe Anzahl und selbst bei diesen wird von vielen Seiten seine Autorschaft bezweifelt. Das Bild des Francesco Querini (Abb. 42), das eine neue Restauration zugrunde gerichtet hat, befand sich in des Meisters Nachlaß, trotz innerer und äußerer Kennzeichen, die es Palma zuweisen, will Cook es für Giorgione in Anspruch nehmen, ebenso wie den lange Zeit fälschlich Ariost genannten Edelmann in der National Gallery in London (Abb. 43). Dieses Porträt, „die schönste Menschendarstellung der Renaissance", neuerdings Prospero Colonna genannt, stellt eine „Individualität hohen Ranges dar, gemalt von einem, der in jenem Augenblick ein sehr großer Maler war". Seine ungemein vornehme Wirkung verdankt das Bild den Purpurtönen der Kleidung, die wie eine Mittelstimme gegen den vorlauten Lorbeer des Hintergrundes, die zur Schau getragene Schwermut der Züge, ein gedämpftes ruhiges Gleichmaß kontrapunktieren.

Der Mann im Pelz (Abb. 44), den das Kaiser Friedrich-Museum besitzt, scheint wieder Francesco Querini darzustellen, allerdings mag die gleiche Tracht von Haar und Bart täuschen, erlebt man es doch auch heute noch alle Tage, daß z. B. alte Militärs eine starke Ähnlichkeit mit den Monarchen, denen sie gedient haben, gewinnen.

Palmas Kunst besitzt einen eigenen Zug rein menschlicher Liebenswürdigkeit, sie breitet auch über das Andachtsbild eine gewisse bürgerliche Einfachheit und Zufriedenheit. Dieses gegenständliche Behagen, das seine Bilder atmen, im Verein mit dem glänzenden koloristischen Vortrag, der ihm eigen, haben ihn schon zu seiner Zeit berühmt und beliebt gemacht und seinem Stil Nachfolger geweckt, die Palmas Art noch Söhnen und Enkeln vererbten. Wenn das Bestechende seiner Kunst, die vollen blonden Typen, die wie in durchsichtige Schleier eingehüllte Weichheit seiner Konturen, die Leuchtkraft seiner transparenten Farbe auf einen Tizian nicht ohne Wirkung geblieben sind, wenn Lorenzo Lotto eine kurze Zeit lang nicht nur Palmas Technik annimmt, sondern auch mit Palmas Augen zu sehen scheint, dann ist es kein Wunder, daß sein Einfluß sich auch in den Werken schwächerer Individualitäten offenbart, wenn Pordenone, Pellegrino da S. Daniele, Giovanni Cariani in ihrer Auffassung und ihrem Kolorit die Spuren von Palmas Kunst zeigen. Die Traditionen von Palmas Werkstatt haben dann die Bonifazio, die Bassano noch durch Generationen festgehalten, indem sie die religiösen Vorwürfe ihrer Bilder zum Vorwand nahmen, um in Palmas Art genreartige Motive mit heiteren Landschaften sonnig und fröhlich zu vergnügten „Existenzbildern" zusammenzustimmen.

Verzeichnis der Abbildungen

Giorgione

Abb.		Seite
1.	Madonna mit den Heiligen Antonius und Liberalis. Kirche in Castelfranco	4
2.	Madonna mit den Heiligen Antonius und Liberalis. Ausschnitt	5
3.	Die sogen. Familie des Künstlers. Venedig, Palazzo Giovanelli	6
4.	Die morgenländischen Weisen. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	7
5.	Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi	9
6.	Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi	10
7.	Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi	11
8.	Aus Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi	12
9.	Tizian: Maria mit dem Kinde (sogen. Zingarella). Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	13
10.	Tizian: Marienbild (sogen. Kirchenmadonna). Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	14
11.	Tizian: Die Eitelkeit des Irdischen. München, Alte Pinakothek	15
12.	Tizian: „Die himmlische und die irdische Liebe". Rom, Galerie Borghese	16
13.	Vinc. Catena: Krieger die Madonna verehrend. London, National Gallery	17
14.	Cariani: Der Bravo. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	18
15.	Dosso Dossi: Nymphe und Faun. Florenz, Pitti	19
16.	Lor. Lotto: Die Lebensalter. Florenz, Pitti	20
17.	Pordenone: Drei Halbfiguren. Florenz, Casa Buonarotti	21
18.	Schlafende Venus. Dresden	22
19.	Tizian: „Venus von Urbino". Florenz, Galerie der Uffizien	23
20.	Die zwei Hirten. Bruchstück einer alten Kopie nach einem verlorenen Bilde Giorgiones. Budapest	24
21.	Hirtenknabe. Galerie in Hamptoncourt	25
22.	(Correggio?): S. Sebastian. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	26
23.	Blatt aus van Dycks Skizzenbuch. Mit einer Zeichnung nach Giorgiones Christus das Kreuz tragend in der Kirche San Rocco zu Venedig. Chatsworth, Herzog von Devonshire	27
24.	David mit dem Haupt des Goliath. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	28
25.	Kopie eines verlorenen Bildes von Giorgione. Lucretia Borgia läßt ihrem Söhnchen das Heroskop stellen. Dresden, Galerie	29
26.	Caterina Cornaro. Mailand, Sammlung Crespi	30
27.	Tizian: Porträt eines Edelmannes (sogen. Ariost). London, National Gallery	31
28.	Schule des Pordenone: Christus im Grabe. Treviso, Monte di pietà	33
29.	Tizian: Das Konzert. Vermutlich ursprüngliches Aussehen	34
30.	Tizian: Das Konzert. Florenz, Pitti. Jetziges Aussehen	35
31.	Tizian: Das Konzert. Ausschnitt	36
32.	Bildnis einer Unbekannten. Rom, Galerie Borghese	37
33.	Apollo und Daphne. Venedig, Seminario patriarcale	37
34.	Bildnis eines jungen Mannes. Berlin, Königl. Museum	38
35.	Bildnis eines Unbekannten. Budapest, National-Galerie	39
36.	Bildnis eines Malteser. Florenz, Uffizien	40
37.	Angebliches Selbstporträt Giorgiones. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie	41
38.	Caroto: Porträt eines Unbekannten (sogen. Gattamelata). Florenz, Uffizien	42
39.	Sebastiano del Piombo: Giacomo Sciarra. Rom, Palazzo Colonna	43
40.	Dosso Dossi: S. Georg. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	44
41.	Savoldo: Bildnis eines Unbekannten (sogen. Gaston de Foix). Paris, Louvre	45
42.	Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus. Madrid, Prado	46
43.	Christus das Kreuz tragend. Boston, Mrs. Gardener	47
44.	Das Moses Ordal. Florenz, Uffizien	48
45.	Das Urteil des Salomo. Florenz, Uffizien	49
46.	Das Konzert. Paris, Louvre	50
47.	Venezianische Schule: Die Ehebrecherin vor Christus. Glasgow, Städtische Galerie	51
48.	Judith. Kaiserl. Eremitage, St. Petersburg	52
49.	Martyrium. Zeichnung. Chatsworth, Herzog von Devonshire	53
50.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien	54
51.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien	55
52.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien	56
53.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien	57
54.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien	58
55 u. 56.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnungen. Florenz, Uffizien	59
57.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien	60
58 u. 59.	Giorgione zugeschriebene Handzeichnungen. Florenz, Uffizien	61

Abb. Seite

60. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien 62
61. Giorgione zugeschriebene Handzeichnung. Florenz, Uffizien 63
62. Giulio Campagnola: Christus und die Samariterin. Kupferstich 64
63. Domenico Campagnola: Die musizierenden Hirten. Kupferstich 64
64. Domenico Campagnola: Hirt und Krieger. Kupferstich 65
65. Domenico Campagnola: Venus. Kupferst. 66
66. Marc Anton Raimondi: Der sogen. Traum des Raffael. Kupferstich . . 67

Palma Vecchio

Abb. Seite

1. Die Heilige Barbara. Venedig, S. Maria Formosa 72
2. Die Heilige Barbara. Ausschnitt . . 73
3. Der Heilige Antonius Eremita. Vom Barbara-Altar. Venedig, S. Maria Formosa 74
4. Der Heilige Sebastian. Vom Barbara-Altar. Venedig, S. Maria Formosa 75
5. Pietà. Vom Barbara-Altar. Venedig, S. Maria Formosa 76
6. Madonna mit den Heiligen Georg und Lucia. Vicenza, S. Stefano. . . 77
7. S. Petrus und sechs Heilige. Venedig, Akademie 78
8. Anbetung der heiligen Drei Könige. Mailand, Brera 79
9. Die Heiligen Konstantin, Helena, Sebastian und Rochus. Mailand, Brera 81
10. Die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau. Venedig, Akademie 83
11. Die Heilung des kananäischen Weibes. Venedig, Akademie 85
12. Johannes der Täufer. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie 86
13. S. Lorenzo Giustiniani. Venedig, S. Maria dell'Orto 87
14. Maria mit dem Kind, Johannes dem Täufer und S. Katharina. Dresden, Gemäldegalerie 89
15. Madonna mit Kind, S. Joseph, S. Johann Baptista und S. Katharina. Dresden, Gemäldegalerie 91
16. Madonna mit Kind, S. Rochus und S. Magdalena. München, Alte Pinakothek 93
17. Madonna mit Kind und Heiligen. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie . . 95
18. Madonna mit Kind, Heiligen und Stifterin. Rom, Galerie Borghese . . 97
19. Madonna mit Kind, S. Joseph und Stifter. Rom, Galerie Colonna . 98
20. Madonna mit Kind und Heiligen. Florenz, Uffizien 99
21. Madonna mit Kind, S. Elisabeth und Johannes dem Täufer. Florenz, Palazzo Pitti 101
22. Madonna mit Kind und Heiligen. Wien, Galerie Liechtenstein 102
23. Madonna mit Kind und Heiligen. Wien, Galerie Liechtenstein 103
24. Die Ehebrecherin vor Christus. Rom, Galerie des Kapitols. 104
25. Jakob und Rahel. Dresden, Königl. Gemäldegalerie 105
26. Die Heimsuchung. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie 107
27. Bildnis einer Venezianerin. Früher im Palazzo Sciarra in Rom, jetzt bei Baron Alphons von Rothschild in Paris 108
28. Lukrezia. Rom, Galerie Borghese . 109
29. Bildnis einer Unbekannten. Modena, Pinacoteca 110
30. Violante. Venedig, Galerie Querini-Stampalia 111
31. Violante. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie 112
32. Bildnis einer jungen Frau. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie 113
33. Bildnis einer Unbekannten. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie. 114
34. Bildnis einer jungen Frau. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie. 115
35. Lukrezia. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie 116
36. Weibliches Bildnis. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 117
37. Weibliches Brustbild. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 118
38. Die drei Schwestern. Dresden, Königl. Gemäldegalerie 119
39. Venus. Dresden, Königl. Gemäldegalerie 121
40. Adam und Eva. Im Herzogl. Museum in Braunschweig 123
41. Selbstbildnis Palmas. München, Alte Pinakothek 124
42. Bildnis des Venezianers Francesco Querini. In der Galerie Querini-Stampalia in Venedig 125
43. Bildnis eines Dichters. London, National Gallery. 126
44. Bildnis eines Unbekannten. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 127

88-B4537

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00773 9762